



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية
الشعبية

وزارة التعليم العالي و
البحث

العلمي

جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله - الجزائر -

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها



حوارية اللغة في أعمال الحبيب السايح الروائية من منظور ميخائيل باختين

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (Imd)
تخصص: الخطاب السردي المعاصر

لجنة المناقشة

الأستاذ علي ملاحي

الأستاذة: ليلى قاسحي

الأستاذة: حياة أم السعد

الأستاذة: حبيبة العلوي

الأستاذة: توفوتي شهرزاد (جامعة بومرداس) عضوا

الأستاذ: مسعود ناهلية (جامعة المدية) عضوا

رئيسا

مشرفا ومقررا

عضوا

عضوا

بإشراف

د. ليلى قاسحي

إعداد الطالب

بلخوص عبد المجيد

السنة الجامعية 2020-2021

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية
الشعبية



وزارة التعليم العالي و البحث

العلمي

جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله-الجزائر -

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها



حوارية اللغة في أعمال الحبيب السايح الروائية من منظور ميخائيل باختين

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (Imd)

تخصص: الخطاب السردي المعاصر

بإشراف:

د. ليلى قاسحي

إعداد الطالب:

عبد المجيد بلخوص

السنة الجامعية: 2020.2021

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين، و كامل أفراد عائلتي. وإلى
معلمي في الطور الابتدائي: يدو عبد العالي وبدأوي محمد، لهما مني
عظيم الشكر والامتنان.
وإلى كل من عرفني.

كلمة شكر

خالص الشكر إلى لجنة تكوين دكتوراه الطور الثالث ل م د تخصص الخطاب السردي المعاصر كلّ باسمه وعلى رأسهم رئيس المشروع الدكتور علي ملاحي، و إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة ليلى قاسحي التي أشرفت على البحث، وإلى كل من أعانني من قريب أو من بعيد طوال مدة إنجازي لهذا البحث.

إلى الاساتذة الأفاضل اعضاء لجنة المناقشة على تكبدهم عناء قراءة وتقويم ومناقشة هذا البحث.

إلى كل هؤلاء أتقدم بجزيل الشكر والامتنان، فبارك الله في الجميع.

مقدمة

مقدمة:

يُعدّ الفن الروائي، جنساً حديث العهد في المنطقة العربية بالمقارنة مع الرواية في الغرب. فهو الفن الذي ساهمت في رواجه عوامل الثقافة و الترجمات، لذا لم يكن له أن ينال الشرعية التي هو عليها الآن في ظل سيادة هيمنة الشعر، الذي ينسحب على قسم كبير من ماضي البلاد العربية، بالشكل الذي يدعّم الهيمنة المشروعة له على ساحة الإبداع، على هذا لم يكن من اليسر تقبل هذا الشكل الجديد وافتكاكه للشرعية وللاعتراف.

لم تكن مهمة الجيل الأول من الروائيين العرب مهمة سهلة عند خوضهم غمار الكتابة الروائية، طالما أنهم مطالبون بتطويع اللغة العربية، ونقلها من لغة البلاغة والمجاز، إلى لغة أخرى، تُعنى بالنقاط اللحظات الواعية واللاواعية للفرد العربي وهو يصارع إحباطاته، كما طموحاته ورغباته في مجتمع متناقض، حُمِل فيه على أن يُعيد صياغة مفاهيمه من جديد، الأمر الذي ألزم النقاد فيما بعد -عند مقارنة أسلوب الرواية- ألا يُهملوا خصوصية الجنس الروائي، وألا يُباشروا في إسقاط مقولات الأسلوبية الشعرية، ببيانها وبديعها على الأسلوبية الجديدة التي أفرزتها الكتابة الروائية. ففي هذا المستوى، أين تطغى تعددية اللغة ووجهات النظر وحواريتها في مقابل أحادية كل ذلك في الشعر؛ كان من الواجب التميز أسلوبياً.

يأتي جيل نجيب محفوظ، ليعمّق من تغلغل الرواية في التقاط كل ما هو محليّ وهامشي في الحياة، بلغة عربية نأت بنفسها عن نرجسية القول. بذلك راحت الرواية العربية تُوصّل لوجودها عبر نافذة اللغة، التي تستثمر في تعقيدات الواقع وتناقضاته عبر تفتيت أحاديثها الصوتية والانعطاف نحو خيار التعدد، أين تجتمع اللغات و الأصوات، الانتماءات و وجهات النظر، الثقافات والإيديولوجيات. وكنتيجة للأسباب المذكورة، انعطف الروائيون العرب إلى كشف الواقع وتعريته، هذا الواقع الذي كان بالأمس مُعطى يقف في صفّ الدارس لتفسير النص، وذلك

بربطه بسياقاته الخارجية، لم يعد كذلك بعد أن استدعته الرواية وجعلت منه مُكوّن أُولي جمالي إلى جانب مكونات أخرى مغايرة.

فتح الانعتاق من الأحادية وتبني التعدّد الباب واسعا أمام الثراء والاختلاف، فالنص الروائي الجديد الرافض للطرح الأحادي صار يُجسد التناقضات المتعددة دُون تبني إحداها. يتجلى ذلك في الأصوات المتعددة التي تصل حدّ التنافر بين الشخصيات، مُضافا إليها لغة النصّ، التي لم تُعد لغة واحدة تُعبر عن مستوى اجتماعي وثقافي واحد.

ينطلق الناقد الروسي ميخائيل باختين من نقطة جد مهمة في عرض ماهية حوارية اللغة في النص الأدبي، مفادها أن هذه الأخيرة إنما هي حوار دائم ومستمر مع الزمن، وعليه فالوجود عنده يتحدد في حضور الآخر داخل حياتنا واختراقه لها.

ارتأينا في بحثنا هذا أن نلج الواقع الجزائري بمستوياته اللغوية وتعقيداته من بوابة اللغة، طالما أن بنية الخطاب الروائي في نصوصه هي بنية دالة، وهي الرؤية التي تجاوز بها باختين التحليل الكلاسيكي وكذلك مقاربات كل من جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، فجاءت نظريته في الرواية بحثا في تطوير عُدّة فكرية وإجرائية تُراهن على بنية اللغة الدالة، وتجمع بين السوسيولوجيا والأسلوبية في دراسة الأدب، وبالضبط في جنس الرواية، لذا نجد اشتغالنا الصريح الذي يطمح إلى مُلامسة الإيديولوجيات والرؤى والنوايا داخل بنية اللغة في روايات الحبيب السايح محل الدراسة.

لا يخفى على المهتمين بشأن الأدب عموما الأهمية الكبيرة للغة، تلك التي يبنّي النص الروائي عليها، فالأخيرة تُشكّل بحق روح العمل الإبداعي، فهي المادة الأولى التي يُدوّن بها الأدب، فتظهر في شكل مسرودات تحثي بالمضامين التي تمتح من الاجتماعي، السياسي، الثقافي والديني. وهي المضامين التي تصدّت لها النصوص السائحية بروية فردية تبحث لنفسها عن جماليات جديدة، في إثر ذلك يكون الحبيب السايح قد وُفق إلى حد ما في تأطير حوار الفرد مع ماضيه وحاضره طلبا في معرفة جديدة، مؤسسة على نظرة لا تُقصي الآخر إنما تنصت إليه بجدية وبوعي مسؤول، أخذا بكل المُفارقات والرؤى، هكذا تُشكل لغة الخطاب عنده قوّة تعبيرية جبّارة ووسيطا مُهماً بينه وبين قراءه.

وقع اختيارنا على ثلاث روايات من أعمال الحبيب السايح الروائية، وهي كالتالي: (مذنبون 2009. زهوة 2011. من قتل أسعد المروري 2017، وقد تم اختيار هذه الروايات دون غيرها باعتبار التيمات التي قامت عليها، إذ أن كل رواية تقوم على اشتغال مخالف للأخرى، ذلك رغبة منا في الوقوف على التجربة الكتابية عند الحبيب السايح، في جميع رهاناتها التي تتحقق في مشروع الكتابة لديه، وهو مشروع يتجلى في رهانين اثنين هما: اللغة التي يكتب بها، والمضامين التي يجد فيها حوار الشخصيات الروائية جدواه وفعاليته.

أما الإشكالية المحورية التي يقوم عليها البحث، فهي طموحنا إلى الكشف عن آليات ومظاهر تعالق لغات المجتمع مع لغة الرواية. بعد أن تبين لنا أن الخطاب الأدبي عند الكاتب، صار يحشد أكثر من خطاب اجتماعي واحد مقابلاً إياه بغيره من الخطابات المختلفة عنه، هذه التقنية التي نراها تغلب على كل الأعمال التي هي موضوع البحث كانت دافعنا الأكبر الذي حرّك فينا شغف الولوج إلى العالم الروائي للكاتب، طالما أنه لم يعد خفياً أن مدخل تمظهرات اللغة والعلائق التي تحكمها، تحول إلى نافذة جديدة لفهم النصوص وتأويلها تأويلاً يأخذ بجميع المعطيات التي تحيط بالعمل المدروس، دون إغفال دورها الكبير في تجسيد ملامح النص الروائي عن طريق تفتيت أحاديته. وقد أفضى هذا الاهتمام إلى مساءلة ما كان إلى وقت قريب في دائرة المسلمات والبداهيات ومقولات الأجناس الأدبية، فعن طريق مسألة حوارية اللغة في النص الروائي، أضحى من غير الممكن التعامل مع النصوص الروائية تعاملًا أحادياً، بل صار من الواجب الالتفات إلى الأجناس والخطابات واللغات والأصوات التي تُكرس المبدأ الحوارية. وبالتالي إلى إسهاماتها المهمة في المعطى الأسلوبي و الجمالي الذي يرافق تجربة الكتابة، وذلك بغية مقارنة جملة من التساؤلات الفرعية التالية:

_ معرفة الكيفية التي وظّف بها الحبيب السايح الخطابات الاجتماعية المتباينة دون أن يقع في الابتذال والتقريرية. إذ كيف بمقدورنا أن نُشخّص تلك الجمالية التي تقبع في نصوصه كاشفة عن خصوصية خطابه الأدبي في المشهد الإبداعي الجزائري الحديث؟

_ إلى أي مدى تعدّدت الأصوات لتعبر عن مختلف المستويات الاجتماعية في الروايات المدروسة؟

-ما هي المظاهر الحوارية وآليات التعددية اللغوية في روايات الحبيب السايح؟ وكيف نفسر إسهاماتها في خلق جماليات تستثمر في تشكيلات اللغة؟

-ما هو الخيط الرفيع الذي يشد هذا البناء المُضني للقارئ؟

يأتي أخذنا من العديد من المناهج ليجيب على الأسئلة المتعددة التي بحثنا فيها في فصول هذا البحث، ذلك لأن تعدد أبعاد النصوص المدروسة كما تعقدها وتشابكها الناتج عن التقاطعات الكثيرة مع السياقات الداخلية والخارجية، جعلنا لا نكتفي بمقولات النقد الحوارية فقط، إنما تجاوزنا ذلك إلى البلاغة وعلم السرد لينفتح البحث على مساحات أوسع دون أن يُهمل خصوصية النصوص المدروسة ذات المبدأ الحوارية.

كل ذلك أتيح لنا أن نضبطه في فصل أول نظري، وثلاثة فصول تطبيقية على النحو التالي: تناولنا في الفصل الأول عنصرين اثنين هما: قضايا أسلوبية الرواية، والمفاهيم النظرية التي تتأسس عليها الحوارية الباختيانية. وهما عنصران تقع تحتها عناوين فرعية تعتبر كمداخل لمقاربة فكر ميخائيل باختين.

فأما العنصر الأول (قضايا أسلوبية الرواية) فبحثنا فيه عن أثر حوارية باختين باصطلاحاتها ومقولاتها في الثقافة السوفييتية وفي الفكر الإنساني على السواء.

أما العنصر الثاني (المفاهيم النظرية المؤسسة للحوارية الباختيانية) فكرسته لمفهوم الحوارية في النصوص الروائية ولكل ما يتصل بها من أشكال تعدد اللغات والأصوات.

يطرح ميخائيل باختين في كتابه الخطاب الروائي فكرة على قدر كبير من الأهمية، مفادها أن الموضوع الرئيسي الذي يخصص جنس الرواية، والمسؤول الأول عن خلق أصالته الأسلوبية إنما هو الإنسان الذي يتكلم وكلامه، لذا انتقلنا في الفصل الثاني إلى رصد مظاهر اشتغال حوارية اللغة في أعمال الحبيب السايح الروائية محل دراسة، وذلك عبر تتبع إبداعية التنوع الكلامي والأسلوبي فيها، فكان هذا الفصل ذو طبيعة تطبيقية تُعنى بتتبع مظهرات التهجين (l'hybridation)، الأسلبة (lastylisation)، الباروديا (la parodie).

يمكن لمظاهر حوارية اللغة كذلك أن تظهر في حوارات الشخصيات الروائية، تلك التي يصطلح عليها في السرديات "بالحوار" لذلك خصصنا مطلباً يُعنى بالحوارات الواردة في مدونة البحث.

يرى ميخائيل باختين أن فيدور دوستويفسكي هو من كان له الفضل أول الأمر في بلورة نمط جديد تماما من التفكير الفني، وهو النمط الذي تجاوز حدود الإبداع الروائي ليمس المبادئ الأساسية للجمالية الأوروبية. إنه التعدد الصوتي الذي ينبني على استدعاء مختلف أشكال الوعي. إنه لا يكتفي بكونه مجرد تباين فيزيائي حيادي، إنما هو مؤشر لتعدد زوايا الوعي وبالتالي تعدد الإيديولوجيات والرؤى. في ذلك يأتي الفصل الثالث ليكشف عن تمثلاته في الروايات المدروسة، وهو ما ظهر من خلال فسح السارد للمجال أمام الأصوات المختلفة لتعبر عن نفسها وعن نبراتها الاجتماعية المتباينة.

كثيرا ما ترافق عملية قراءة الأعمال الإبداعية انفعالات وأحاسيس تتنوع بين الرضا و إحساس المتعة، تتملك القارئ وهو يُقَحَم في آفاق يخلقها الروائي، تاركا خلفه أثرا يستفز ذائقتنا بالشكل الذي يجعلنا نبحت عن تفسير نُجَلِّي به المواضيع التي أسست لما نراه جميلا، لذا ارتأينا أن نكرس آخر فصل من الأطروحة، وهو الفصل الرابع لجماليات حوارية اللغة في الأعمال المدروسة، بدءا بإيراد ماهية علم الجمال.

بهذا المُعطى عمدنا إلى تأطير الفصل الأخير الذي بحثنا فيه عن جماليات حوارية اللغة في الأعمال المختارة من خلال جمالية العنوان، أما عن جماليات المضمون فقد ظهرت في مجموعة من العناوين والعناوين الفرعية هي كالتالي: أولا جمالية الماضي والحاضر في الروايات المدروسة.

ثانيا: جمالية التنوع الأسلوبي وهو ما ظهر في توظيف اللغة التراثية.

و ختاماً أوردنا خاتمة البحث، أين جمعنا فيها كل النتائج والاستنتاجات التي توصلنا إليها. وقد صادفتنا جملة من الصعوبات أهمها ندرة بعض المصادر أو قلتها ومشكلة المصطلحات النقدية المتباينة من ناقد الى ، وصعوبة التعامل مع المراجع الأجنبية مما دفعنا إلى الاستئناس بالكتب المترجمة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر والثناء والاعتراف بالجميل للأستاذ الدكتور علي ملاح، رئيس تخصص الخطاب السردي المعاصر، والشكر موصول إلى الأستاذة

المشرفة الدكتورة ليلي قاسحي على تكريمها قبول الإشراف على هذا البحث وعلى المتابعة والتوجيه والإرشاد، دون أن أنسى أعضاء لجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة البحث وتصويبه.

الفصل الأول

• قضايا أسلوبية الرواية:

1. ميخائيل باختين والتوجه الأسلوبي التقليدي

2. باختين والرواية الجديدة

أ- الرواية المناجائية (المونولوجية):

ب- الرواية الديالوجية (الحوارية):

• المفاهيم النظرية المؤسسة للحوارية الباختيانية

1. حوارية اللغة في النص الروائي.

2. التعدد اللغوي.

3. التعدد الصوتي.

4. الكلمة في الرواية.

5. الإيدولوجيا.

6. الفكرة.

7. النص والسياق.

• قضايا أسلوبية الرواية

1. ميخائيل باختين والتوجه الأسلوبي التقليدي :

تكاد تكون حوارية الناقد الروسي الشهير ميخائيل باختين* بمعناها المتعارف في مجال تحليل الخطاب* إسقاطاً لمنهج دراسة يتأسس بدوره على مبدأ حوارى، يسير بتؤدة، مستفيداً في الحين ذاته من كل من علم الاجتماع، علم اللغة والفلسفة. لأنه في الوقت الذي سادت فيه طروحات الشكلايين الروس، التي هي أقرب إلى الجمود، و التحليل الماركسي الذي يُسارع إلى تفسير الأدب بطريقة آلية، كان لابد من إفساح المجال لممارسة علمية بديلة، و قادرة على أن تبحث في خصوصية النصوص بغرض استيعابها بصورة وثيقة.

اقتربت جهود باختين التنظيرية عند ظهورها بسيادة موجة الدعاية الإيديولوجية، التي انسحبت على الساحة النقدية والثقافية في روسيا، " وفي مقابل هذا التيار كان هناك تيار شكلاي يبحث لنفسه عن فسحة للتعبير والإبداع، غير أن قساوة القمع جعلته ينحسر ويختفي مخلفاً وراءه تقاليد نقدية مهمة، وقد كان لزاماً على باختين قبل شروعه في تشييد مشروعه

* ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin (1895. 1975) فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي سوفياتي. 1924، 1930: نشر ثلاثة كتب: الفرويدية 1927، المنهج الشكلاي في الدراسات الأدبية 1928، الماركسية وفلسفة اللغة 1929، إلى جانب سلسلة من المقالات تتناول اللسانيات الفلسفية، علم النفس الاجتماعي ومنهجية الدراسات الأدبية ظهرت بأسماء أصدقاء. 1929 مشكلات إبداع دوستوفسكي الكتاب الأول. 1946: مناقشة رسالة الدكتوراه " رابليه في تاريخ الأدب. 1950، 1951: اقتراح اللجة العليا لإصدار الشهادات على باختين إجراء تعديلات على رسالته، ثم الرد السلبي من طرف اللجنة ورفض اعتماد درجة الدكتوراه. 1952: تسلم شهادة الدكتوراه. 1965: صدور كتاب " إبداع فرنسوا رابليه والثقافة الشعبية للعصرين الوسيط والنهضة في موسكو. 7 مارس 1975: وفاة ميخائيل باختين في شقته في موسكو. ينظر: ميخائيل باختين "في حوار مع فيكتور دوفاكين"، الماس والرماد، تر: أنور محمد إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط1، 2015، ص: 585 وما بعدها.

** يستعمل المصطلح بغرض الإحالة إلى البعد التفاعلي الجم للغة، أكان شفويا أم مكتوبا: (المتكلم ليس بآدم ومن ثمة فإن موضوع خطابه يصبح لا محالة الموطن الذي تلقت فيه آراء المتخاطبين المباشرين) في الحديث أو النقاش الذي يدور حول أي حدث في الحياة العادية) أو رؤى العالم والنزعات والنظريات الخ (في دائرة التخاطب الثقافي). ينظر دومينيك مانغونو المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر: محمد يحياتن الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف الجزائر ط 1 . 2008 ص: 36

النظري، في نقد ونقض هذه التيارات مجتمعة وتأسيس تصور جديد"¹. في ذلك يعترف باختين بأنه "لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا منذ وقت جد قصير، فكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية جنسا شرعيا مستقلا، بل كانت تُرجعه إلى الأجناس التعبيرية المختلطة"². إن اتساع دائرة الممارسة الإيديولوجية في بحث الأدب، وذلك باعتباره مادة للتحليل الإيديولوجي غير المتجاوز لعتبة المضمون، ألفيناه قد رهن المُعالجة الموضوعية المُميّزة لمختلف الأجناس الأدبية.

يُرجع باختين " الخطأ الأكثر تكرارا عن الإيديولوجيين، إلى استخراج عنصر من العمل الأدبي ومقابلته مباشرة بما يُشبهه في الحياة الاجتماعية، بدون الاهتمام بالعلاقات التي تُقام بين هذا العنصر وباقي المكونات الأخرى للعمل الأدبي. أما هو، فإنه على العكس من ذلك، يرى أنه لا يمكن أن نحذف أية حلقة من هذه السلسلة المستمرة التي يشكّلها مفهوم الظاهرة الإيديولوجية، ولا يمكن أن نتوقف عند حلقة بدون أن نمرّ إلى الأخرى، بل إنّه من غير المقبول أن ندرس العمل الأدبي مباشرة كعنصر للوسط الاجتماعي"³.

كان لندرة الدراسات المُخصّصة لأسلوبية الرواية الأثر الكبير في سيادة أسلوبية الشعر، التي جسّدت ما يُشبه السلطة النقدية، والتي في الحين ذاته من الصعب عليها أن تُراعي الرواية بما هي عليه من شبكات معقدة من العلاقات غير المطروقة سابقا. فالشعر حالة فردية مرتبطة بذات الشاعر وهو بهذه الصورة لا شك " مؤهل لأن تُطبّق عليه فكرة أن الأسلوب هو صورة للمبدع، دون إثارة مشاكل أسلوبية... ويترتب على هذه المطابقة بين الأسلوب والمبدع نتائج خطيرة على مستوى أسلوبية العمل الأدبي، وهي القول بأن خصائص الأسلوب واللغة ذات مظهر فردي، يُحدّدها المبدع، باعتباره ذاتا مُلهمة ذات مواهب متميزة واستثنائية، الشيء الذي

¹ عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014، ص:41.

² ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1988، ص: 230.

³ عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص:41.

يُفضي إلى السقوط في شرك بعض المفاهيم المثالية مثل: العبقرية، الأصالة الفطرية، و النبوغ الفردي"¹.

كان لزاما على الناقد عند مقارنة الأسلوب الروائي من أن يلتفت لخصوصية الجنس الروائي قبل أن يُباشر إسقاطه لمقولات الأسلوبية الشعرية، ففي هذا المستوى أين تغطي تعددية اللغة وتعددية الأصوات وحواريتها في مقابل أحادية كل ذلك في الشعر؛ كان من الواجب التمييز أسلوبيا " ذلك أن عوامل تحديد الأسلوب ليست راجعة للمتكلم فحسب، بل تخضع أيضا للخصائص المُميّزة للأنواع الأدبية، وهي مُستمدة عادة من الموروث العام للنوع. وكل نموذج يمكن أن يُدرس من الداخل فحسب فنتبين فيه آثار المبدع، وآثار الموروث على السواء وعليه فما يبدو في نظرنا شديد الأهمية، ليس هو الأخذ بفكرة المطابقة بين الذات والإبداع بطريقة آلية وبسيطة، بل هو مراعاة الوسيط بين الذات وما تريد التعبير عنه، أي الكيفية التي يتم بها للمبدع تحقيق طابع وجوده الخاص ضمن نوع أدبي، له وجود عام سابق على وجود المبدع نفسه"².

لقد اقترنت الجهود الأولى الرامية الى تخليص الأدب من الخلفية السياسية بالشكلانية الروسية، تلك التي نشأت من تجمعين اثنين: حلقة موسكو اللسانية (تأسست عام 1915) وعنصرها الأبرز رومان ياكبسون المهتم بفلسفات اللغة . وحلقة سان بترسبورغ والتي كان معظم أفرادها من طلبة الجامعة، " وقد برز هذا الاتجاه الشكلاني كتعبير عن أزمة منهجية كان يعيشها الأدب الروسي وخاصة منه الدراسات النقدية بسبب هيمنة الدراسات الايديولوجية * التي جعلت من العلاقة السببية بين الأدب والحياة أشبه بعقيدة مغلقة، ومن بين أهم الأهداف

¹ محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2016 ص:18.

² حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دال سال، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص:10.

* يرى بعض الباحثين أن السبب في سيادة هذا النوع من النقد الروائي يرجع الى الرواية ذاتها، بحكم قدرتها على تصوير مظاهر الحياة، والإيهام بحقيقة وواقعية أحداثها. فقد ارتبطت البداية الفعلية للفن الروائي في الغرب (انجلترا وفرنسا) بما سيسمي مؤرخو الرواية -الواقعية- وكانت تعني مطابقة العمل الروائي للواقع الذي يقلده. هذا الفهم سيساهم لا محالة في تكريس النقد الايديولوجي والأخلاقي الذي ينشغل بالمضامين الفكرية والأخلاقية للرواية. فقد فهمت هذه الواقعية من لدن النقاد والروائيين فهما ملتبسا ومضطربا إذ كانت تعني ضرورة محاكاة الرواية لواقع الحياة، والتزام الروائي الصدق في تصوير الأحداث كما يعيشها في الواقع. ينظر محمد بوعزة حوارية الخطاب الروائي ص:14 و 15.

التي تحكّمت في مسار هذا الاتجاه الشكلائي هو ما لخصه ياكبسون قائلا بأن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية، وبذلك حصر الشكلائيون اهتمامهم في نطاق النص ولا شيء غير النص، من هنا سيرفضون ثنائية الشكل والمضمون معتقدين أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله¹.

تصدّى باختين لهذه الاتجاهات في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة 1929)، ذلك أن ما يجمع بينها هو تجاهل حياة اللفظة خارج معمل الفنان، فقد ظلت الأسلوبية التقليدية ردحا من الزمن حبيسة قوانين منغلقة مكتفية بذاتها، غالبا ما كان مبدؤها الأصلي هو تلك الخصوصية الأسلوبية المرتبطة بكتاب معين في تجاهل تام للطابع الاجتماعي المرافق لها، على هذا تم تجاهل حياة اللفظة خارج ورشة الكاتب، أي في معترك الساحات والأزقة والمدن والقرى، والفئات الاجتماعية والأجيال والحقب، على هذا جاء تكريسها للاهتمام باللفظة المجردة. جاء تأطير باختين لهذه الاتجاهات في تيارين أساسيين: الذاتية المثالية في اللسانيات والموضوعاتية المجردة.

يركز الاتجاه الأول (الذاتية المثالية) اهتمامه على فعل الكلام بتمظهره الفردي " ولعل من أخطر الأفكار الأسلوبية التي تجد هاهنا تمثّلها الأمثل هي فكرة بيفون: أما الأسلوب فهو الإنسان عينه. أدى هذا التعريف الى الاهتمام بشخصية المبدع وحالاته النفسية، وهو الأمر الذي جعل الباحثين يربطون خصائص الأسلوب لدى المبدع بخواصه النفسية والمزاجية². و جاء حصر باختين للآراء الأساسية لهذا الاتجاه في النقاط التالية:

- اللسان نشاط، سيرورة بناء، إبداعية لا تنقطع (طاقة فاعلة) (energeia) تتجسّد في شكل أفعال الكلام الفردي.
- إن قوانين الإبداع اللغوي في جوهرها قوانين فردية نفسانية.
- الإبداع اللّساني إبداع مُعقلن مشابه للإبداع الفني.

¹ عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص: 43

² ينظر: محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص: 17

• تبدو اللغة، باعتبارها نتاجا ناجزا (ergon)، ونظاما قارا (المعجم والنحو وعلم الأصوات)، تُقدم نفسها على أنها مستودع غير نشط، مثل حمأة الإبداع اللّسني المتجمدة، التي أنشأها اللّسنيون، بكيفية مجردة، بهدف التحصيل العملي عليها كأداة جاهزة للاستعمال¹ يرى باختين أن مجانبة الصواب في هذا الاتجاه في التنظير تظهر في فصله بين المحتوى والتعبير، وبتأكيد على الفردية في الإبداع ؛ بنى مفهومه على نظرية خاطئة، لأن النشاط الذهني ونقص به المحتوى الذي يجب التعبير عنه مُضافا إليه تحقُّقه الموضوعي، قد أنشئنا عن مادة واحدة، مُصوِّغنا في ذلك ألا وجود فعلي لنشاط ذهني بدون تعبير دلالي، فليس الأخير هو الذي ينظّم التعبير، بل على العكس من ذلك، أن التعبير هو الذي ينظم النشاط الذهني قالبا وصياغة وتوجها².

أما الاتجاه الثاني (الموضوعاتية المجردة) فإنه يندرج تحت النقاط التالية:

- اللسان نظام ثابت وغير متحرك من الأشكال اللّسنية الخاضعة لمعيار يتسلمه الوعي الفردي كما هو بكيفية إجبارية.
- إن قوانين اللسان في جوهرها، قوانين لسنية من نوع خاص تقيم روابط بين الأدلة اللّسنية داخل نظام مغلق، وتكتسي صبغة الموضوعية بالنسبة لكل وعي ذاتي.
- لا علاقة للروابط اللّسنية الخاصة بالقيم الإيديولوجية (فنية، معرفية أو أخرى)، كما لا يوجد أي حافز إيديولوجي في أساس الوقائع اللّسنية. ليس بين الكلمة ومعناها علاقة طبيعية ومفهومة يدركها الوعي، كما لا توجد أي علاقة فنية بينهما.
- ليست أفعال الكلام الفردية –حسب وجهة نظر اللسان- سوى انحرافات أو تنويعات عارضة بل مجرد تشويّهات لصيغ معقدة. لكن أفعال الكلام الفردية هذه هي التي تُفسّر التحول التاريخي الذي يحدث في صيغ اللسان، إن التحول باعتباره كذلك، غير معقول ولا معنى له

¹ M. bakhtine. Le marxisme et la philosophie du langage. Minuit. Paris. 1977. P: 75

² عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص: 43.

من وجهة نظر النظام. ولا توجد بين نظام اللسان وتاريخه علاقة ولا وحدة في الحوافز، إنهما غريبان عن بعضهما¹.

يُشيد باختين في مقابل الاتجاهين المذكورين المؤسسين على الثبات، نظريته على نظرية اللغة. فالرواية هي تشييد لصورة اللغة التي بدورها تُحيل إلى حوار لا ينته، تلبس الرواية هاهنا صفات الحوار وتتمظهر كتجسد له²، وهو التجسد الذي يبرز في التفاعل اللغوي المكرس للسيرورة.

يُعيب باختين على الاتجاه الثاني إلحاقه للوعي بالفرد المتكلم به منفصلاً عن الآخرين " فقد فهم-نقصد الاتجاهين- سلبا وجهة نظر الوعي الذاتي للمتكلم، لأن الوعي الذاتي للمتكلم لا يستعمل اللسان كنظام من الصيغ المعقدة، بل إن هذا النظام اللساني نتاج لتفكير في اللسان، ولا ينبثق هذا التفكير قطعا عن وعي متكلم لسان معين، بل إن المتكلم يأخذ بعين الاعتبار وجهة نظر السامع الذي يفك الشفرة الملقاة إليه"³.

نقرأ في كتاب (الكلمة في الرواية 1975) تخصيص باختين لخمس أنواع من التحليل الأسلوبي وهي:

- يجري تحليل أدوار المؤلف في الرواية، أي كلمة المؤلف المباشرة فقط (المفروزة إلى هذا، بقدر أو بآخر من الصحة) من وجهة النظر التصويرية، والتعبيرية الشعرية المألوفة المباشرة (الاستعارات والتشابه، التخلل المفرداتي الخ).
- يتم استبدال التحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلاً فنيا بوصف ألسني محايد للغة الروائي.
- تُختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي ينتسب إليه الروائي (المميزة للاتجاه الرومنطقي، الطبيعي، الانطباعي الخ).

¹ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986 ص:77.

² فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999، ص: 72

³ عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص:44

- يجري البحث في الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف، أي تُحلَّل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردي للغة الروائي.
- تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي، وتُحلَّل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية¹.

يقف باختين موقف الرفض لهذه الأنواع مجتمعة، لأنها تُجزئ لغة الرواية وتحصرها في ما هو متعلق بالفرد، الذي هو تارة مُعبر عن تيار أسلوبى محدد وتارة أخرى مُنضوي تحت مُسمَّى اللغة الشعرية العامة كما يصفها هو. وهو المُسمَّى الذي يقابله في الرواية إجراء التفنيت، ونقصد به تفنيت اللغة في عالمي التنوع والتعدد، أين يُفصل بين الذات وأسلوبها التعبيري بغرض احتواء وجهات النظر التي صار يتأسس بموجبها الفن الروائي في العالم الحيوي. "إن الفروق بين الرواية وبعض الأشكال الأخرى القريبة منها وبين الأشكال الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة جوهرية ومبدئية، بحيث أن أي محاولة ترمي إلى تطبيق مفاهيم الصورية الشعرية ومعاييرها على الرواية مآلها الإخفاق²."

إن الطرح اللساني بإجرائه الشكلي والنحوي المجرد هو أقرب إلى التطبيقات الأسلوبية التقليدية، على هذا "فإن التطبيقات اللسانية على الأدب، لا تعد تحليلًا أسلوبيا للأثر الأدبي؛ لأنها تظل متصلة بنسق اللغة بالمعنى السوسيري، ولا تتصل بنسق الأثر الأدبي كنوع أدبي له قواعد مغايرة لقواعد اللغة"³، هذا ونجد في إقرار سوسير بأن: "اللسانيات هي الوحيدة والحقيقة لموضوع اللسان، وهي مدروسة لذاتها ومن أجل ذاتها"⁴، نجد الدعوة الصريحة إلى القطيعة التامة مع الدرس اللغوي الذي يعتد بالسياق. إن اللغة هي كل فيزيائي، فيزيولوجي ونفسي، لهذا فإن اللسان عند سوسير هو الموضوع المباشر والأنسب للدراسة باعتباره حامل

¹ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص: 231 و 232.

² نفسه ص: 233

³ محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، ص: 25

⁴ Saussure de ferdinand cours de linguistique générale éd grande bibliothèque payot p 317

لميزة التجانس. هذا "لأن تحليلًا لسانيا خالصا لنتاج أدبي ما، لا يمكنه أن يبرز إلا العناصر اللسانية"¹.

لم يُعبر باختين عن رفضه للمقاربتين آنفتي الذكر إلا بعد أن أخضعهما للدرس العلمي الصارم، وقد نتج عن قراءته الحوارية في أكثر من ميدان واحد "ما بعد علم اللغة metalinguistique وهي تلك الدراسة التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة، التي تتجاوز حدود علم اللغة. مما لا شك فيه، هو أن البحوث المنسوبة إلى ما بعد علم اللغة لا تستطيع أن تتجاهل علم اللغة، وهي مضطرة لأن تستفيد من النتائج التي توصل إليها علم اللغة هذا"²، إنها بديل نظري لما كان سائدا في الأطروحات اللسانية، ذلك أن التوجه الأحادي في الدرس النقدي التقليدي يكتفي بتغطية الجزء اليسير من العمل الأدبي، وهو الجزء الذي يكتفي بالأجناس الشعرية كما هو الحال في الملحمة والتراجيديا.

2. باختين والرواية الجديدة:

ظلت الرواية مدة من الزمن حبيسة المقاربة السوسولوجية، تلك التي تعكف على مدارس السياق التاريخي المصاحب لإنتاجها. "فقد ارتبط ظهور نظرية الرواية باهتمام علم الاجتماع"

¹ ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دط، الدار البيضاء، 1993 ص: 17.

² ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986 ص: 265.

* لم تكن للمنهج الاجتماعي في نقد الرواية صورة واحدة، فقد مر بمراحل متعددة، كان لزاما عليه ان يطور خلالها نظريته، وكيف ادواته، لكي يكشف هو الآخر بعض المميزات الخاصة بالفن الروائي. لذلك يمكن الحديث عن ثلاثة اشكال في سيرورة ارتباط هذا المنهج بنقد الرواية: أ- النقد الجدلي في صورته الاولى ب- البنيوية التكوينية (لوكاتش وغولدمان) ج- سوسولوجية النص الروائي. هذا ومما يجمع عليه علماء الاجتماع هو ان الادب مؤسسة اجتماعية كغيره من المؤسسات الاخرى، حيث ينطوي على نظام من التفاعل الاجتماعي، يزود فيه الكاتب الجمهور بما يشبع حاجة إنسانية لديهم ويتلقى منهم في مقابل ذلك الاحترام والتقدير، أو بما يسمى المكانة الاجتماعية المميزة، أما العمل الأدبي فإنه يتحول إلى وسيلة من وسائل الاتصال بينهم كما لو كان لغة يتواصلون بها، ويدعو عدد من علماء الاجتماع إلى أن الأدب كمؤسسة اجتماعية ينطوي على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد بصورة تؤكد طبيعته الاجتماعية. ينظر حميد لحمداني، لنقد الروائي والايديولوجيا من سوسولوجيا الرواية الى سوسولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص 33. وصبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط 1، 1996 القاهرة ص: 107.

بالفن الروائي الذي اهتم بدوره بالواقع الاجتماعي، وكان علم الاجتماع الجدلي سبّاقا الى التأمل في الرواية¹.

لم يبق شكل الرواية مجرد بناء يُوطّر جملة من الأحداث، تكون فيه نوعية المادة الحكاية التي تعرضها مؤشر لمستوى من الجمالية. في ذلك نجد أن اجتهادات السرديين قد اتجهت اتجاهين رئيسيين: أولهما، غني بمستويات الخطاب، وفي ذلك استعانة بعلم اللغة العام، و بالكشف اللساني الذي يري في السرد جملة كبيرة، و نتج عن هذا المسعى ما هو أشبه بنحو للسرود المختلفة. أما ثانيهما، فقد غني بدلالات الخطاب من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتن²، في ذلك تكمن أهمية الاتجاه الثاني، في أنه يري في الرواية ممارسة لغوية حاملة لدلالات، أي مراس في اللغة ينسحب على كل أنماط الكتابة الروائية (كتابات تخيلية، واقعية، فلسفية...الخ). بالمحصلة إن نظريات تحليل الخطاب " قامت على أساس نقد بعض الثوابت في الخطاب اللساني السابق، وتوجيه البحث نحو مسالك ينزع بعضها نحو تشابك القطاعات والتخصصات، ولعل في هذا التوجيه أثر فكر باختين أو بالأحرى أثر متصورات صاغها وأجراها في مجالات مختلفة مثل الحوارية وتعدد الأصوات، التي تعد مفاهيم مشتركة بين البحث اللغوي والبحث الأدبي، فكل مفهوم يشتمل في آن على منزع أدبي ومنزع لساني"³.

يؤسس باختين لنظرية الرواية اعتمادا على المبدأ الحوارية، مشيرا إلى أن الأسلوبية المناسبة لمقاربة الجنس الروائي لا يمكن إلا أن تكون الأسلوبية السوسولوجية. " فالحوارية الاجتماعية الداخلية للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعية المشخص الذي يحكم بنيتها الأسلوبية كلها... ثم إن تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها،

¹ حميد لحداني، النقد الروائي والايديولوجيا من سوسولوجيا الرواية الى سوسولوجيا النص الروائي، ص: 55

² ينظر: عبد الله ابراهيم، المتخيل السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص: 103

³ بسمة عروس، الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، مقالة ضمن مجموعة من المقالات في تحليل الخطاب قدم لها حمادي الصمود عن كلية الاداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008، ص: 91.

وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة و الصلبة، التي لا تُدرج في الحوار، فيتغلغل الحوار بالتالي في أعماق الجزئيات وأخيرا إلى أعماق الذرات في الرواية"¹.

يعتبر باختين أن الرواية جنس أدبي في صيرورة غير مكتملة، وليس لها أن تكتمل لأنها بتعبير تودوروف "نظام حوارى من صور اللغة ومن الأساليب وأنواع الوعي التي لا يمكن فصلها عن اللغة. إن اللغة في الرواية لا تشخص فقط، لأنها هي نفسها موضوع للتشخيص، إن الخطاب الروائي لا ينفك ينتقد ذاته، لذا يأتي التمايز الجذري للرواية عن باقي الأنواع المباشرة (الملحمة، القصيدة الغنائية، الدراما بالمعنى الدقيق) "²، ثم إنها الجنس الأدبي الذي يحمل عناصر تطوره في ذاته نتيجة تغذيتها من معين الثقافات المختلفة والمتباينة، من الحاضر المنفتح الذي هو في طور التشكيل، ومن إرهاب المستقبل المنبئ بالتحول اللاحق.

إن الروائي وهو يمارس فعل الكتابة الروائية، هو بصدد مواجهة أكثر من كاتب واحد، ذلك ما يظهر له في شكل كتابات سابقة تختلف معه في عنصري البناء و التشكيل " والنص بدوره ليس له وجود ثابت ونهائي، فهو لا يتحقق بالفعل إلا في علاقاته مع نصوص أخرى وفي توالده المستمر عبر قراءات متعددة، إذ أن القراءة فعل إبداعي، به يحافظ النص على إبداعيته"³.

إذا كان النقد السوسولوجي في مجمله يجعل من النص انعكاسا لبنيات اجتماعية (الرواية كإيديولوجيا)، يكفي لفهمه إجراء الانتقال بين النص والواقع، فإن باختين على العكس من ذلك، يرى بأن النص الروائي إنما هو فضاء تُمتحن فيه الإيديولوجيات (الإيديولوجيا في الرواية)، هذه الأخيرة " تكون عادة متصلة بصراع الأبطال، بينما تبقى الرواية كإيديولوجيا تعبيراً عن تصورات الكاتب بواسطة تلك الإيديولوجيات المتصارعة نفسها"⁴.

¹ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص: 61

² T. Todorov. Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi d'Ecrits du cercle de bakhtine. Seuil. Paris. 1981. P: 103.104

³ بيار ماشيري، بم يفكر الأدب، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009، ص: 15.

⁴ حميد لحداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص: 37

أبان الخطاب الروائي في مرحلة لاحقة عن تفرد، جعل الدارسين يولونه أهمية أكبر، وذلك ما ظهر في الجهود التي أرغمت بشكل من الأشكال على استدعاء عدة إجرائية تراعي هذا التباين الذي ليس للخطاب الشعري عهد به. كانت عقيدة الأسلوبية التقليدية المؤمنة بالوحدة داخل التنوع هي الموجه الأساس لتلك الجهود، وهو الأمر الذي جعلها تتراوح بين قطبين اثنين فهي إما " تاهت وسط الأوساط اللسانية للغة الروائي، وإما أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج ضمن مقولاتها التقليدية"¹.

في كلتا المظهرين لا تتكشف الوحدة الأسلوبية للرواية بهذا نظرة ضيقة تروم الوحدة داخل ما هو متناثر وعصي.

لم يعد المتكلم إضافة إلى الكلام الذي ينتجه داخل الرواية في تنظير باختين مكونا عاديا، لقد تجاوز هذا الدور الأولي إلى آخر كفيل بتحقيق خصوصية العمل الأدبي.

في ذلك يأتي تقسيم باختين للرواية إلى صنفين لكل منهما خصائصه الأسلوبية المغايرة وهما: الرواية المناجائية (المونولوجية) والرواية الديالوجية (الحوارية).

أ. الرواية المناجائية (المونولوجية):

يعكف هذا النوع من الكتابة السردية على الرفع من قيمة صوت وحيد داخل النص الروائي، إنه يجتهد في الرفع من القيمة الفكرية لتصوير واحد في مقابل التجاهل التام للقيم الفكرية الخاصة بالتصورات الأخرى المجاورة لها، تلك التي تقف موقفا مغايرا عما هو عليه الصوت المهيمن داخل النص. إن وجود أكثر من شخصية داخل النص هو ضمان لتجاوز أكثر من موقف واحد إلى جانب موقف البطل الذي هو لا محالة الموقف الخاص للمؤلف، إن البطل في هذا النمط الروائي هو صاحب سلطة مطلقة، تُخوّله كي يمارس توجيه بقية الأصوات نحو إرادته الخاصة بغرض التحكم فيها والتغلب عليها. إن الرؤية المسموح بها هنا هي رؤية

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، ط1، 1987، القاهرة، ص:38.

المؤلف الخاصة، إنها الرؤية الفكرية الوحيدة التي تُعبر عن جدواها من خلال إبعاد باقي الرؤى الأخرى الفاقدة لحرية القول والتعبير.

الفكرة في العالم المونولوجي هي فكرة صائبة، يقينية" تطرح بطريقة بحيث تبدو معها منسجمة مع طبيعة النموذج المتكلم بها. إن هذه الفكرة بذاتها أشبه بلعبة تنتهي بالتعادل، فالبطل هنا ليس أكثر من حامل لهذه الفكرة البسيطة، التي تميل نحو سياق مونولوجي بصورة أصولية فاقدة الملامح الذاتية. بكلمة أخرى، إنها تميل إلى عقيدة مونولوجية بصورة أصولية خاصة بالمؤلف"¹.

في العالم المونولوجي فكرة البطل قطعاً هي فكرة المؤلف نفسه، لا يجري التعبير عنها بقدر ما يتم تأكيدها بصورة يقينية في ظل إبعاد كُلي لباقي الأفكار الأخرى، التي تُبعد عن قصد عن أي شكل من أشكال الحوار. إن المؤلف وهو يُبعد كل أشكال الوعي المُخالفة يكون قد تبنى النظرة الأحادية لتفسير الأشياء، وبالتالي اتخاذ المواقف تجاهها، وعليه " فلا تفاعل مُجدي بين أنواع الوعي في الاتجاه المونولوجي الفلسفي، ولا وجود لحوار يمكننا اعتباره مهماً، إن الاتجاه المثالي لا يقبل إلا قالباً واحداً من التفاعل المعرفي بين أنواع الوعي: من يملك الحقيقة ينقلها إلى من لا يملكها في صورة المعلم وتلميذه في الحوار البيداغوجي"².

لكل ذلك لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن يتحقق تفاعل الذات مع الآخر المختلف، ولا أن توضع دعائم الحوار الأولى طلباً في التأسيس للتفاعل المجدي معه، وهو تفاعل يتأسس على اختلاف الإيديولوجيات وتباينها بالشكل الذي يسمح بممارسة الكلام بما يخدم التباين الإيديولوجي بين المتحاورين، وهو تباين يظهر في الاختلاف البين في أنماط الوعي.

إن العالم المونولوجي لا يعترف إلا بالصوت الوحيد، وهو صوت قانع لبقية الأصوات الأخرى التي أريد لها أن تشتغل في إطار محدد سلفاً، وهو إطار يتسع ويضيق بالقدر الذي يراه الصوت الوحيد مناسباً لخدمة نواياه هو، وهي نوايا تلغي التعدد وتفرض المبدأ الأحادي دون غيره.

¹ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف النكريتي، : 112.

² Mickail Bakhtine. La Poétique de Dostoievski. Seuil. Paris. 1970. P:129

ب- الرواية الديالوجية (الحوارية):

تأتي معارضة باختين للشكل المونولوجي في الكتابة الروائية في إطلاقه للشكل الجديد وهو الكتابة الديالوجية، وهي الشكل المبتكر من الكتابة المضيفة، تلك التي تتجاوز النموذج المثالي إلى آخر حوار يحتوي كل الآراء المتباينة ويُنصت لها، لقد التمس باختين هذا الشكل من الكتابة عند فيدور دوستويفسكي، الذي يقول عنه باختين بأنه: " كان يعرف جيدا كيف يقدم فكرة الآخر مبقيا على قيمتها الخاصة دون أن يدمجها مع ايديولوجيته، لقد تحولت الفكرة في أدبه إلى موضوع للتشخيص الفني، أما دوستويفسكي نفسه فقد تحول الى فنان الفكرة الكبير"¹. تضمن الرواية الديالوجية للشخصيات مساحة من الحرية والحوار، تبعا لذلك يجد القارئ نفسه امام آراء الغير المتساوية في الحضور وفي الاقناع، دون أن تخضع لأدنى شكل من أشكال التوجيه من طرف الكاتب الذي تراجعت مسؤوليته من كونه موجه، وهو ما لمسناه في الشكل المونولوجي إلى كونه مجرد شكل واحد من أشكال استيعاب الحقيقة وإدراكها. إنه الصوت الحيادي الذي يتساوى مع بقية الأصوات الفاعلة داخل العمل الروائي، وهو مطالب بالتراجع وافساح المجال لبقية الأصوات للتعبير عن ايديولوجيتها الخاصة بكل حرية. هذا و تكمن أصالة الطرح عند باختين " في كونه نظر الى الرواية من زاوية قدرة اللغة على إخفاء صوت المؤلف، وإظهار أصوات الشخصيات المكونة للنسق السردي، ومن ثمة عمل على الحد من مقولة انعكاس المصالح الاجتماعية والطبقية في النص"².

إن ما يخلق حوارية الرواية هو الحضور الاجتماعي الحي في داخل النص الروائي، وهو الذي يظهر في تعدد الرؤى والأصوات والأساليب، إذ أن كل شخصية داخل عالم الرواية لها

¹ Mickail Bakhtine. La Poétique de Dostoievski. P: 133

² عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الادبي، العدد: 2، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة عنابة، جوان 2008، ص 19

لغة خاصة، وبالتالي نبرة وأسلوب مميزين عن باقي الأساليب المجاورة لها. إن صوتها الخاص هو المسؤول عن كشف كل ما يتصل بها من وعي مُجسّد في شكل حوار مع باقي عناصر الوعي المتفاعلة معها." لقد أسس باختين فكرة الحوارية على تصور فلسفي أساسه حضور الآخر في حياتنا واختراقه لآرائنا وتصوراتنا للعالم وللأشياء، ومنه يستحيل أن ندرك الذات دون تفكيك المرجعيات الخارجية المؤسسة لوعيها، ولا يكون هذا التفكيك مجدياً إلا إذا راهن على المستوى اللغوي¹.

إن المستوى اللغوي الذي تجسده الرواية الديالوجية، هو الذي تكرسه الأقوال الصادرة عن الشخصيات. " إن القول الحي الناشئ عن وعي في لحظة تاريخية ما وفي وسط اجتماعي ما لا يمكن إلا أن يلامس آلاف الخيوط الحوارية الحية التي نسجها الوعي الاجتماعي الإيديولوجي حول موضوع هذا القول، ولا يمكن إلا أن يصبح شريكا نشطا في الحوار الاجتماعي، إنه ينشئ من هذا الحوار تَتَمَّةً له و ردًّا عليه، ولا يأتي موضوعه من مكان ما جانبي².

لا يمكننا أن نتعرّف على الشخصية في الرواية الديالوجية إلا داخل حوار، وهو حوار تكون فيه الذات أطرافاً متساوية القيمة، إن الذات المنقطعة هي ذات منغلقة " لقد ثبت أن كل تجربة ذاتية داخلية تحدث على الحاشية والحدود المتاخمة، تحدث من خلال آخر، ويكمن الجوهر في التجربة في هذا الاصطدام الحاد بين الذات والآخر، إن الوجود الفعلي للإنسان يكمن في التواصل العميق، أن نكون يعني أن نكون للآخر³.

خلافًا للشكل المونولوجي، تتميز الرواية بطابع التعدد والتعقيد، وهو تعدد يمس الأصوات والأساليب وتعقيد ناتج عن تشابك كل هذه العناصر غير المتجانسة، بفعل حضور أكثر من

¹ عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين الكرنفال والحوارية، ص: 20

² ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص: 30

³ ترفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت، 1996، ص: 179.

مستوى لساني واحد، يُشكل في مجمله وحدة أسلوبية كُليّة تقع تحتها الوحدات التركيبية التالية:"

- السرد المباشر الأدبي في مغايراته متعددة الأشكال.
- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي والتقليدي أو المحكي المباشر.
- أسلبة مختلف أشكال السرد المكتوب، المختلفة نصف الأدبية والمتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة، الخ.
- أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار الفن الأدبي مثل: كتابات أخلاقية وفاسفية، استقراءات عالمة، خطب بلاغية، أو أوصاف اثنوغرافية، عروض مختصرة.

- خطابات الشخص الروائي المتفردة أسلوبيا"¹.

تتداخل هذه الوحدات المتنوعة والمتفردة لسانيا إن هي تجاوزت داخل النص الروائي فيما هو أشبه بفعل الإنصهار، إنها ملزمة عند دخولها الرواية لأن تنتظم داخل بنية جامعة هي بنية الرواية الكلية " فهي تتمازج، عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقا أدبيا منسجما، ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل ولا نستطيع أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات التابعة لها"². هذا الإجراء هو الكفيل بإحلال الخصوصية الأسلوبية للرواية التي تتركس أصالتها الفنية.

إن تأصيل هذا الإجراء الأسلوبي للرواية هو ما يظهر في تصديها لمسألة تجميع وتنسيق الوحدات الأسلوبية الصغرى تحت وحدة أكبر منها، لا يمكن بأي شكل من الأشكال " المطابقة بينها وبين أية وحدة من الوحدات الأسلوبية التابعة لها، لأن هذه الوحدة العليا تنهض بدور

¹ ميخائيل بلختين الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص38:

² نفسه، ص:38

تنظيمي لباقي الوحدات المتنوعة قصد إضفاء طابعي التناسق والانسجام عليها لذلك نجدها تأخذ صورة العامل الناظم"¹.

إن الوحدة الأسلوبية العليا التي ينوّه اليها باختين " هي أسلوب من طبيعة مخالفة للوحدات الأسلوبية المكونة للعمل الروائي. إنها على الأصح قوة مؤسّلة للأساليب، أي تصنع من أشكال أسلوبية متعددة أسلوباً آخر لها من طبيعة مخالفة للتركيب المألوف في لغة الشعر الغنائي، أو النثر الفني ذاته"².

إن الخاصية الجوهرية للجنس الروائي هي التعددية الأسلوبية المؤطرة بقوة تنظمها، أي الوحدة العليا التي اكتسبت قوة جامعة للغات، في حين أن الأسلوبية التقليدية " لا تعرف هذا النوع من التجميع للغات وللأساليب الذي يُكوّن وحدة عليا. إنها لا تحسن الاقتراب من الحوار الاجتماعي للغات الرواية، فأسلوبيتها تتجه ليس إلى الرواية ككل إنما تكتفي بإحدى وحداتها الجزئية، وعليه فإن الباحث الأسلوبي التقليدي يُجانب الخصوصية البدئية للرواية، فهو يستبدل موضوعه الرئيس بآخر مُختلف عن الأسلوب الروائي"³.

إن هذا الطرح الذي اكتفت به الأسلوبية التقليدية، عند مقارنة الخطاب الشعري في وقت مضى وقف عاجزاً أما الخطاب النثري الجديد للرواية، لأن المغايرات الأساسية للنوع الشعري تنمو وتتطور داخل تيار القوة الجاذبة للمركز، بينما الرواية أنوجدت داخل تيار معاكس للتيار الأول. وهو التيار الرافض للمركزة. في المستوى الأعلى والرسمي الذي شغله الشعر كانت الايديولوجية الرسمية هي المهيمنة، بينما أسفل فوق الأكواخ والمعارض الشعبية كان التعدد اللساني والأمثال والطرائف والأغاني الشعبية، هاهنا لا وجود لمركز لساني يقصي باقي تمظهراتها الأخرى على لسان العلماء الرهبان والفرسان، بل بالعكس الكل قابل للنظر فيه وللقاش"⁴.

¹ محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، ص: 28.

² حميد لحداني، أسلوبية الرواية، ص: 21.

³ Mikhail Bakhtine. Esthétique et Théorie du roman. Gallimard. 1978. Paris. P: 89

⁴ ينظر: حميد لحداني، أسلوبية الرواية ص: 97.

إن هذه الوحدات الأسلوبية المتباينة، تلك التي تتبناها شخوص تعكس أكثر من انتماء فكري ولغوي واحد لا تكتسب جدواها بفعل تأثيرها الخاص، إنما لأنها موجودة داخل النص الروائي في صورة مستوى لغوي وإيديولوجي مغاير. إن الآخر الحاضر إيديولوجيا ولغويا لا يعني أبداً "غياب المؤلف أو الانتقاص من حضوره، بل يعني الحضور الفعال إلى أقصى درجة ممكنة، وشرط هذا الحضور أن يكون المؤلف على وعي بأن ثمة آخرين لديهم أشكال من الوعي تختلف عن وعيه ولهم الحق في الظهور، وأن يكون كذلك على يقين بأنه لم يحتكر اليقين بعد لأن وعيه لم ينجز بعد، مثله مثل بقية أشكال وعي الآخرين الذين يجب عليه تقديمهم لا تأويلهم"¹.

أضحى من الجلي أن النص الروائي في شكله النهائي قد افتك لنفسه أكثر من تمظهر واحد، وهي التي يعددها الباحث محمد بوعزة فيما يلي:

- مظهر لساني: يرجع إلى طبيعة وقواعد اللغة التي يكتب بها الروائي، وهي قوانين ذات صبغة تجريدية تتعلق باللغة كنسق مغلق، أي ما يسمى في اللسانيات باللسان.
 - مظهر أجناسي: يرجع إلى خصائص الجنس الأدبي وتراكماته الموروثة، التي ترسم حدوده الأسلوبية وإمكاناته التعبيرية والتخييلية.
 - مظهر اجتماعي: ويتعلق بالنبرات الاجتماعية للأسلوب، أي حياة الكلمات وسط الفضاءات الشاسعة للفئات الاجتماعية، حيث الواقع الاجتماعي يعرف عدة لغات مترعة بالنعومات والنكهات التي تتلبسها عبر الأجيال والحقب"².
- اكتفت مقولات الأسلوبية التقليدية بالجانب اللساني وحده، لأن كل تجاوز للنسق المعطى إنما هو امكانية للوقوع في السوقي والمبتذل، إن أخذ الرواية بالمظهرين الأجناسي والاجتماعي إلى جانب المظهر اللساني، هو السبب الذي يجعلها في مستوى أول "نوع سردي ثري، وفي

¹ سيد اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1، القاهرة 2008، ص:98.

² محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، ص:33.

مستوى ثاني حكاية خيالية، وفي الوقت نفسه خيال ذو طابع تاريخي عميق، وأخيرا هي فن، في أجزائها كما في كلها"¹.

هذا ونجد حرص باختين في التشديد على الطابع الاجتماعي للرواية، وعلى أسلوبية الجنس الروائي، فهي الجنس الذي لا يمكنه أن يتحلل من الحوار والتعدد والتنوع دون الأخذ من باقي الأجناس الفنية الأخرى. في اجتماع كل هذا تأتي القطيعة مع النقد التقليدي، الذي يكتفي بالتحليل المضموني المجرد في وقت أن المضمون ما هو إلا حلقة ضمن العديد من الحلقات التي ينسحب عليها الابداع الروائي. استطاع باختين من أن يضع تصورا جديدا للفن الروائي، وهو التصور الذي يتكى على المبدأ الحوارى الضامن لمساحات من الحوار بين أنماط الوعي المختلفة دون أن تكون هناك الأفضلية لأحدهما على الآخر، ودون أن يكون هنالك تصور نهائي للشكل الروائي، بل بالعكس ما الرواية إلا شكل نسبي غير مكتمل، تجد النماذج الروائية في نسبته تلك جدوى التعدد والحوار الذي تنبني عليه.

¹ نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، دراسة بعنوان، الرواية، ميشال زيرافا، تر: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 1985، ص:125.

• المفاهيم النظرية المؤسسة للحوارية الباختينية

1. حوارية اللغة في النص الروائي:

تعد الرواية نصا إبداعيا وتخيليا يتقاطع فيه التاريخي، السياسي، الأخلاقي وغيرهم من التجاذبات المصاحبة للعملية الإبداعية، بما ينبئ بتشعب هذا الفن و امتناعه عن الإحاطة التامة التي تستوفيه حقه دونما إحجاف. نقصد بالتجاذبات المصاحبة كل من الموقف والرؤية واللغة أصولا وممارسة، أين يظهر صوت المبدع في كل هذا بمظهر الفاعل الذي ما انفك يُكرس التجريب في الموضوعات وفي تمظهرات اللغة التي يُحبر بها إبداعه، ويُهيكل بها خطابه الأدبي، الذي لم يعد خطابا أوحدا إنما تحول إلى خطابات متعددة ترفض وصاية المبدع، طارقة أبواب الانفتاح في الحين ذاته على جملة المواقف الحاملة لقضايا تمسُّ الفرد و الجماعة على السواء فهي-أي الرواية- نمط أدبي دائم التحول والتبدل.

نقرأ في الصفحات الأولى من كتاب فن الرواية لميلان كونديرا ما يلي:

" إذا كان صحيحا أن الفلسفة والعلوم قد نسيا كينونة الإنسان، فإنه يظهر بوضوح أن فنا أوريبا كبيرا قد تكون مع سرفانتيس، وما هذا الفن إلا سبر هذا الكائن المنسي"¹.
إن رحلة الإنسان في البحث عن جوهره المنسي وهو البحث الذي يتجاوز الفلسفة والعلم؛ نجده تجاوز به كل ما هو تاريخي رغبة في استيعاب وجوده الحي برمته، نحن ها هنا بصدد الحديث عن فن الرواية.

قد لا نجانب الصواب إن نحن قلنا أن فن الرواية هو ذلك النمط الأدبي الذي لا يعرف الاستقرار على نموذج واحد مكثف بخصائص قارة. إنه دون شك ذلك الجهد الدؤوب في اقتحام ما لم يكتشف بعد بهدف إحلال التنوع بدل الثبات، القلق المعرفي بدل الطمأنينة والركود. إن روح الفن الروائي هي روح التعقيد فكل رواية تخاطب القارئ بقولها: إن الأشياء أشد تعقيدا مما تظن. إنها الحقيقة الأبدية للرواية التي تغذت من الاختلاف².

¹ ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط:1، سورية، 1999، ص:12.

² ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ص:25.

لم يعد للسارد العالم بكل شيء، ولا ذلك الموجود في كل مكان -في صورة الراعي الأمين الذي يسهر في أغلب الأحيان على إنجاز النهايات السعيدة المتعلقة بالقيم الإيجابية- تلك الحفاوة التي كان يحظى بها في السابق" لقد تحول منطق السرد، وتلاشت القصة، ودخلت أصوات عديدة ومتناقضة داخل مجال النص، تُنجز الكلام الروائي، وتُحقق للنص حالته السردية بناء على موقعها، ورؤيتها الخاصة، كما انفلت الزمن من سُلطة الحكي الأفقي، وأصبح الوضع السردى الروائي وضعاً سردياً متعددًا من حيث الإنجاز السردى¹.

إن الرواية هي الجنس الذي مافتى يتحول باستمرار، كاسرا كل الأنظمة التي تروم تنميته،" ففي الوقت الذي تنتمي فيه الأسطورة والملحمة إلى نظام، فإن الرواية تبرز أولاً كجريان يأخذ معه اللغة الملحمية والأسطورية ويُجزّؤها. هذه اللغة التي ستغنى بعدها بالأخبار التاريخية، وبحوارات المسرح، وبالمظاهر المتنوعة للكلمة النبيلة أو الشعبية². طرح هذا الجنس الجديد مسألة في غاية الأهمية لم يكن لها أن تجد لها مكاناً في الأشكال السابقة، فإذا كانت القصة القصيرة مثلاً تمتلك بداية واحدة معلومة وشكلاً على قدر كبير من الوضوح، فإن الجنس الروائي له أكثر من بداية واحدة إضافة إلى البداية التي هي أصل، إن النص الروائي لا يخلو من البدايات الفرعية التي تمثلها الفصول التي تشكل في مجملها النص الروائي، "فالبدايات الثانوية تعضد ما هو أصلي ورئيسي، كما تنوع عليه تفاديا للتواتر الممكن حدوثه على مستوى السرد"³.

لم يكن لجنس الرواية أن يأخذ شكلاً قاراً وهو الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه لأن يتجدد نموذجها باستمرار، مرتبطة أيما ارتباط بالذات الإنسانية وبأشكال الوعي السائدة في المجتمع والمرافقة لإنتاجها، إن هذا الفن "قد جعلنا بحق نتعرف على ذلك الرابط الذي جمعنا بوشائج واقعنا المعيش، ثم لأنه بدأ يُقارب الهوية بيننا، وبين همومنا الحياتية اليومية التي

¹ زهور كرام، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، مؤتمر أدباء مصر اسئلة السرد الجديد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2008، ص:17.

² نخبة من الأساتذة، الأدب و الأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، ص:126.

³ صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 1994، ص: 17.

نعيشها في كل لحظة من لحظات انكساراتنا، وانهزاماتنا المتتالية، فقد صوّرت الرواية هذا الواقع المرّ والتعيس الذي بتنا نستحي به من أنفسنا، بكل ما يحمله من صدق وعفوية كما هو في تجلياته المعيشية المختلفة"¹.

طابع الرواية إذن هو التنوع والتعقيد الذي يظهر في عناصر تكوينها، في مرحلة أولى نصطدم بالعنصر الذي يُشكل عصب كل عملية إبداعية، عنصر اللغة هو الذي يتأسس به وعبره فن الرواية، فكل " أثر أدبي لا يدرك إلا من خلال لغته، لدرجة يمكننا القول بأن التاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ التغييرات في أنماط اللغة"². إن الحديث عن أنماط اللغة هو استدعاء لأشكال التعبير الخاصة بجماعات فرضت خصوصياتها اللهجية والتعبيرية بأساليب مختلفة ومتباينة، جعلت درس لغة الرواية يغتني بإسهامات هامة تنسحب على الشعبي واليومي ممن استفاد من القوى الديمقراطية الشعب والوطنية التي ظهرت أول الأمر في أوروبا، متخذة من الرواية الشكل التعبيري الأنسب لها³، وهو الشكل الذي يقف خلفه الروائيون الذين ما فتئوا يُجددون تصوراتهم وطرائق تناولهم لقضايا المجتمع والتاريخ.

يُشكّل عنصر الانفتاح في الشكل الروائي نافذة على دراسة الرواية التي اصطلح عليها بالرواية الديالوجية، المنفتحة على التنوع والاختلاف، إنها رهان جاد قائم على دَمْقَرَطَة أساليب التعبير والإدلاء على قدم المساواة بين كل شرائح المجتمع في ما هو أشبه بالحوار، حوار اللغات المتعددة واللهجات المتباينة، هذا ما اصطلح عليه المنظر الروسي ميخائيل باختين بمُسمّى الحوارية.

إن الرواية عند باختين خلافاً لمن سبقه هي "جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة مثل الرواية، مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يُحدد موقعه

¹ بليحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص:18.

² محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، ص:12.

³ ينظر: حوارية الفن الروائي، عبد المجيد الحسيب، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب، ط1 كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، 2007، ص:17.

وموقفه من تلك الخطابات، وهذا ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات"¹.

تعتبر الحوارية مفهوما إجرائيا دقيقا عند مقارنة فكر باختين التنظيري للشكل الروائي، وهو الفكر الذي انبنى على نقيض الاتجاه الشكلي الذي يتبنى مقولة اللغة كائن مستقل بقوانينه وتصورات. يمضي باختين إلى أبعد من ذلك، إذ يدعو إلى أسلوبية الجنس الأدبي التي تقف حيالها اللسانيات المعاصرة موقف العاجز، فاللغة ما هي إلا مادة أولية في مقارنة النص الأدبي، بينما الخطاب الروائي قائم على بنية متجاوزة للمستوى التركيبي للغة لتتحول إلى مستوى أعلى هو مستوى التركيب الحدتي².

توقفت الشكلائية الروسية عند إجراء الوصف والتحليل الذي يضمن استقرار ما تراه بُنى شعرية وأدبية تحقق تمايز النص الأدبي، بالدرجة التي يتسنى لها ما هو أشبه بعملية جرد للبني الأدبية البلاغية كما هو حال البنى اللسانية، في حين أهملت المكون النفسي والايديولوجي والاجتماعي.

سار هذا التيار الشكلي جنبا إلى جنب مع النقد الماركسي الواقعي، الذي لا يفصل بين النص الأدبي ومعاني وأفكار مبدعه، في هذا الفضاء الذي ساده موقفان متناقضان ظهر موضوع باختين الخاص" وهو الموضوع الذي يقف بينهما، إنه موضوع التلقظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة والسياق، وعلى عكس ما يرى اللغويون والأسلوبيون فإن التلقظ ليس إفراديا بل متنوع وبالتالي متجاوز للمعرفة، إنه يصح لأن يكون موضوع علم لغة جديد سيدعوه باختين علم عبر لسان **translinguistique** بذا يتأتى له أن يتجاوز الثنائية العقيمة (الشكل والمضمون) ليتسنى التحليل المنظم للايديولوجيات"³.

¹ حوارية الفن الروائي، عبد المجيد الحسيب، ص: 22.

² ينظر: حميد لحداني، أسلوبية الرواية، ص: 71

³ M. Todorov. Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de bakhtine. Seuil. Paris. 1981. P: 8

أسس باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة، أما الرواية فهي صورة عن اللغة، إذ " أن الوجود الحقيقي للغة هو التفاعل اللغوي باعتباره ظاهرة اجتماعية. هذا التفاعل اللغوي يشغل اشتغالا خاصا بحسب أنواع الخطاب، لكن كل نوع من هذه الأنواع لا يتحقق إلا في شكل تنويع خاصة، وفي تلك التنويعات تتراكم التغييرات مع مرور الزمن، وتترسب في الوقت نفسه العادات الجديدة النشيطة في استقبال خطاب الآخر وهي عادات تستقر بعد ذلك في شكل تصورات لغوية مستديمة في البنى النحوية، أما التنويعات فتوجد على تخوم النحو والأسلوبية"¹. وحده الخطاب الروائي من يكفل تعدد الأساليب والألسنة في جو من التباين، وهو الأمر الذي من شأنه تحقيق خصوصية أسلوبية للجنس الروائي.

يُعبّر الكاتب بتوظيف اللغة عن الوعي الإنساني المتعلق بالفرد والذي هو في نفس الوقت مُحاط بوعي أفراد آخرين يشكلون فيما بينهم لغة اجتماعية مشتركة، ينتج عن تتبع تطوراتها ملامسة جادة لتحولات المجتمع وصراعاته، لأن " الخطاب الأدبي هو أيضا مجال أساس لالتقاط التبدلات عبر جدلية الحوارية السارية في مجموع مرافق العلائق البشرية. وهذا ما جعل الاهتمام النقدي يتجه إلى الفكر الروائي للغة، لا بوصفها أداة تواصل فقط وإنما في وصفها تُجلى وعي الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها واقتناصه الدلالات المتناسلة التي تتفرع عن التهجين والتوليد والنحت والسخرية البارودية"². إن النثر الروائي وهو يطمح إلى تسجيل تحولات المجتمع المتسارعة نجده قد وفق في مسعاه عندما عمد إلى تهجين لغة الرواية بشكل يحتوى العالم الخارجي بشتى انزياحاته عن الشكل المعياري.

تدل الحوارية على تعلق الخطاب بخطابات أخرى قد تسبقه وقد تأتي بعده " إن التوجه الحوارى للخطاب وسط الخطابات الأجنبية بدرجاتها المتفاوتة، جدير بأن يخلق إمكانات جديدة ونوعية للغة، تمنحها فنية نثرية وهي الفنية التي تجد لنفسها تمثّلها الأكمل والأعمق في

¹ عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة والمبدأ الحوارى عند باختين، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، العدد 15، أبريل 2001، ص:67.

² محمد براءة الرواية العربية ورهان التجديد، الصدى للنشر، ط1، دبي، 2011 ص:54.

الرواية"¹، وذلك على العكس من الفكر الأسلوبى التقليدي الذي لا يعرف فيه الخطاب إلا نفسه.

إن الدراسات النقدية متجاوزة شكلانياتها المنغلقة، نجدها قد اهتمت بالعلاقات الماثلة بين النصوص، بين نص يمثل المركز ونصوص أخرى متراكمة قبله، هذا ما تسميه جوليا كرسنيفا التناس وهو عند باختين قبل ذلك تفاعل سوسيولفظي، على هذا "يمكن اعتبار مفهوم الحوارية معادلاً للتناس ويؤكد أحد شُراح باختين وهو تودوروف بأن الخاصية المهمة للملفوظ هي حواريته أي بعده التناسي، فكل خطاب إذن يدخل في حوار مع الخطابات السابقة المشغولة بنفس الموضوع كما يدخل في حوار مع الخطابات اللاحقة"²، إن كل تلفظ إذن هو جزء من تفاعل شفوي " وكل تواصل لفظي، وتفاعل لفظي يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار"³.

إن التعدد الصوتي واللغوي داخل الرواية الحوارية قد جعل خطاب الرواية شكلاً منفتحاً ليس فقط على باقي الأجناس الأدبية، إنما كذلك على لغات فئات المجتمع الأخرى، على الصوت الفردي، على رطانات تخص جماعات ومهن خاصة، فأقوال الشخصيات والأجناس التي تتخلل الرواية ليست إلا وحدات صغرى تهيئ للرواية الحوارية الفضاء الذي تبرز فيه معالمها ولغاتها وخطاباتها، والأهم من ذلك هو صيغتها الحوارية التي تركز على التفرد الأسلوبى الخاص بها.

2. التعدد اللغوي:

ترى الشعرية الكلاسيكية في اللغة مجرد نسق مغلق، يتأسس بعيداً عن ماضي اللغة وحاضرها المتغيرين، متخذة من المعنى الحرفي للكلمة سنداً لها، في مقابل ذلك نجد الحوارية

¹ M. bakhtine. Esthetique et théorie du roman. P: 99

² عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص: 95.

³ تزيفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحوارى، تر: فخري صالح، ص: 94.

وهي ذلك التصور المرن الذي يبيح الانتهاك ويوصل له عبر التعدد الذي يروم حيوية الأدب وانفتاحه.

النص الروائي إلى جانب كونه بنية لغوية دلالية هو أيضا تعبير اجتماعي وإيديولوجي في يد " ناثر لا ينقي خطابه من نوايا الآخر ونبراتهم، ولا يقتل فيها أجنّة التعدد اللساني والاجتماعي، ولا يبعد صورها اللسانية ولا طرائق كلامها ولا شخصياتها المُتسترة التي تظهر بشفافية خلف كلماته وتراكيبه اللغوية، إنما يتسع لكل هذه الخطابات والتراكيب التي تبتعد وتقترب من النواة الدلالية لنتاجه الأدبي ومن مركز نواياه الشخصية"¹.

تعيش اللغة وتتطور داخل تواصل الأفراد فيما هو أشبه بالسيرورة المنفتحة على التنوع، ذلك أن سيرورة الكلام -وهو الفعل الذي يحدث كرد فعل لكلام الآخر السابق زمنيا - هي أشبه بسيرورة النشاط اللغوي المستمر الذي لا بداية له ولا منتهى².

يرى باختين ألا فصل بين اللغة والمجتمع باعتبارها الوسيلة الوحيدة والأكثر فعالية في تواصل أفرادهم وتقاربهم، وهو الأمر الذي يتجاوز الجانب اللساني للغة وحده إلى جانب آخر وهو الحوار، إن الوظيفة الحوارية للغة هي المسؤولية عن تجسيد التواصل الإنساني.

يمكن أن تُدارس اللغة على أكثر من وجه واحد، وذلك تبعا لنمط الدراسة وأهدافها المرجوة، فهي في يد اللساني نسق من الرموز خارج السياق الذي قيلت فيه أي في حالة الاستعمال المنفرد الذي " يمثل الوضعية الأكثر طبيعية بحكم أنها تستجيب لفطرة الإنسان، وميله نحو سهولة التواصل بلغة واحدة، ذلك أن في اكتساب لغتين تستعملان في الوظيفة نفسها بذلا لجهد إضافي مخالف للفطرة"³.

إن رافد الحوارية ممثلا في التعدد اللغوي لم يعد البتة مجرد تصور نظري مغلق، بل بالعكس إنما هو هيكلية بنائية ظاهرة تعترف بالمقاصد التعبيرية الفردية، وهي تلك المقاصد التي ترفضها الشعرية الكلاسيكية المصادرة للاختلاف والمُكرّسة في الحين ذاته للنمطية

¹ M. Bakhtine. Esthétique et théorie du roman P:119

² ينظر فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص:67.

³ نعمة دهش فرحان الطائي، مقاربات سوسiolسانية، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص:183.

الأبدية، تلك التي ما فتئت تنطوي على ذاتها كشكل من أشكال التمرکز المعد سلفاً، والرافض لمبدأ الحوار داخل لغة الخطاب الروائي.

اقترن التعدد اللساني واللغوي في النثر بالنمو التاريخي للنثر الروائي، وقد برز هذا الاتجاه بأكثر من شكل أسلوبى محدد، غير أن الشكل الأكثر وضوحاً والأكثر أهمية لهذا التعدد عُرف " داخل نصوص ما عرف بالرواية الهزلية"¹.

يرى ميخائيل باختين في اللغة أنها تلفظ، أي نتاج لتفاعل بين فردين منتظمين، هذا الفعل وإن كان خاضعاً في تجسيده المادي للفرد إلا أن مصدره الأصلي مجتمعي، لأن كل تلفظ هو في حقيقة الأمر خاضع لتلفظات سابقة تتحاور وتتناص مع بعضها البعض².

تعتبر مقولة التعدد اللغوي موجهها أساساً لجهود باختين عند مقارنته لنصوص كل من دوستويفسكي ورايبليه، فقد مثلت نصوصهما أيما تمثُل صراع الإنسان من أجل تحطيم أحادية اللغة وإحلال الحوار بدلها، ذلك " أن هذا الميراث قد شكل المصدر الأصيل للرواية المتعددة اللغات وهو الشكل الذي أظهر صورة اللغة على ثلاث أصناف:

- التهجين.
- تعالق اللغات القائم على الحوار.
- الحوارات الخالصة.³

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن باختين يرى أن النص الروائي عكس النص الشعري لا يتحدث لغة واحدة، إنما هو يعتمد على تعدد اللغات والأصوات، وهو التعدد الذي يعكس تضارب أشكال الوعي المتصارعة، وبالتالي تعدد اللغات المعبرة عنه، في نهاية المطاف للرواية شيء ما تريد أن تقوله و تنوه إليه " ولهذا فهي لا تقول هذا الشيء المقصود بواسطة لغة واحدة ولكن بواسطة صورة تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل"⁴.

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 73.

² ينظر: تزفيتان تودوروف، المبدأ الحوارى، تر: فخري صالح، ص: 100.

³ ينظر: عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص: 59.

⁴ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص: 84.

لم يكن لمقولة التعدد اللغوي إلا أن تظهر بعيدا عن أرضية الشعر، أين "لا يستطيع أي شاعر وجد تاريخيا محاطا بتعدد حي، لسانی وصوتي، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته، إلا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موزعا داخل الأسلوب الشعري لأعماله دون أن يحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر"¹.

طالما أن "الموضوع الرئيس الذي يُخصّص جنس الرواية ويُحقق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذي يتكلم وكلامه،"² فإنه للاعتبارات الثلاث التالية دور مهم في تحديد التشكيل الأسلوبي للرواية:

أولاً: "في الرواية الشخصية التي تتكلم وكلامها، هما موضوع تشخيص أدبي: فخطاب الشخصية ليس مجرد خطاب منقول بطريقة حيادية بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية، وبوساطة خطاب آخر، لذلك فهو يستلزم طرائق شكلية نوعية في الملفوظ وفي التشخيص الأدبي.

ثانياً: في الرواية المتكلم أساسا هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد اجتماعيا، وخطابه لغة اجتماعية، وعليه يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ومدخلا للتعدد اللغوي.

ثالثاً: المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائما عينات إيديولوجية"³.

وفرت الرواية متعددة اللغات للقيم والرؤى والأفكار المتباينة فضاءً مضافاً للأصوات المُمهّشة والمقموعة، فاللغة الروائية بمميزاتها المتنوعة تتجاوز الخاصية اللسانية التي هي مجرد مؤشر يخدم غاية واحدة وهي إيضاح الفروقات اللغوية بين الوحدات الكلامية، لذا فإسهام باختين قد كرس الطابع الاجتماعي للغة، وهو الطابع الذي يجمع ما بين النص باعتباره لقاء بين الدلائل اللغوية اللسانية والتعبير الاجتماعي الإيديولوجي.

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 58.

² نفسه، ص: 89.

³ محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، ص: 38.

3. التعدد الصوتي:

يرى ميخائيل باختين أن فيدوردوستوفسكي هو من كان له الفضل أول الأمر في طرح نمط جديد تماما من التفكير الفني، هذا النمط الذي اصطلح عليه بالمتعدد الأصوات، وهو النمط الذي تجاوز حدود الإبداع الروائي ليمسّ المبادئ الأساسية للجمالية* الأوروبية.

تضمن الرواية حق الاختلاف والتباين للشخصيات، وهو الإجراء الذي تنتج عنه إضافة محدودة لتعدد الآراء والمواقف دونما وصاية من الكاتب بعدما تراجع عن كونه المُسير والموجه لأفعال الشخصية ولميولها، فالأخيرة قد مزقت حُجَب الوثوقية المُتوهمة بها هي "تتفتح وتغادر الشبكة المغلقة في إطار ضمير "هو" وذلك يجعلها ضمير "أنت" الحر، فعوض تحديد الشخصية نجد الكاتب يسألها ويناقشها ويدخل معها في حوارات لا نهائية"¹.

يمثل لحوار الأصوات بثنائية السؤال والجواب وعليه فلا مكان لوجه المطابقة بين صوتين اثنين، مثل هذه الثنائية تتطلب عدم وجود الأول في الثاني"²، فكل دليل إيديولوجي ليس بانعكاس وظل للواقع فقط، ولكنه أيضا شطر مادي من هذا الواقع، وسواء أعلق الأمر بالصوت أم بالكتلة المادية أم باللون أم بحركة جسمانية أم بأي شيء آخر فإن لكل ظاهرة تشتغل كدليل إيديولوجي تجسيدا ماديا" يمتد من وعي فردي إلى وعي فردي آخر متمثلا في آخر المطاف في شكل سيرورة من التفاعل، على هذا فإن التعرف الحوارية هو اللقاء في أكمل صورته.

* باعتبار أن الادب عملية تفاعل بين الاديب والظواهر؛ كان لزاما على الاديب أن يبحث عن مواطن الجمال في الظواهر التي يتفاعل ويتأثر بها والتي تكون بالأساس موضوعاته. والمقصود بالجمال طبعا هو ذلك المعنى الواسع الذي يتعدى المعنى العامي المتداول والمقصود أحيانا على جمال منظر أو لوحة. فالجمال في الادب والفن هو قيمة عليا قوامها التلاؤم بشتى أنواعه، فهو يشمل التلاؤم بين الظواهر المادية من مقاييس وتناسق ألوان.. الخ كما يشمل التلاؤم في الأفكار والمواقف، هو التلاؤم الحسي من خلال الحواس والتلاؤم الفكري من خلال الفكر. ينظر: دور الأدب في الوعي القومي العربي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي أعدها ونظمها مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 بيروت 1980 ص30.

¹ الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عبد المجيد الحسيب، ص: 62.

² نفسه، ص: 19.

تنفي الرواية متعددة الصوت التي غالبا ما ترتبط بواقع متغير تلبس فيه الحقيقة أكثر من احتمال واحد البطولة الفردية، وتحل محلها البطولة الجماعية حتى وإن كانت كل الأصوات تدور حول فكرة واحدة، ذلك أن الصوت المتباين لا يكفي بمجرد انفعال داخلي إنما يقوم بتأدية رد فعل خارجي في شكل من أشكال الوعي بمضمون الفكرة المطروقة.¹

ارتبط إذن التعدد الصوتي في أشكاله المختلفة بالحوار، فالروايات متعددة الأصوات ضامنة للعلاقات الحوارية على نطاق كبير داخل البنية الروائية، لأن " ظاهرة الحوارية تتعدى بأشواط علاقات تبادل الحوار المنتج إنها تتعدى الخطاب الإنساني بكل مظاهره وعلاقاته بل بالأحرى كل ما له معنى أو قيمة".²

من شأن التعدد الصوتي أن يُترجم لنا مدى انفتاح النص الروائي على مساحات فردية وجماعية من الوعي والإدراك، لم يكن لها أن تتمظهر إن نحن أخذنا بالمعطى الأحادي الذي لا يحقق ما اصطلاح عليه باختين بالحد الأدنى للكينونة، ليس الحوار مجرد وسيلة إنما هو هدف وغاية، يتكشف الفرد بها لنفسه وللآخرين، " أن تكون فهذا يعني أن تتواصل حواريا، وإذا توقف الحوار يتوقف كل شيء، في الحقيقة كل حوار لا يستطيع ولا يجدر به أن يتوقف".³

الرواية حياة، ولا حياة دونما تعدد صوتي ولغوي وتباين فردي ومجمعي يوجه كل خطاب نحو خطابات أخرى ممزوجة بوحداتها الأساسية من رواة وأبطال وأجناس متخللة.

4. الكلمة في الرواية:

يحتفي التوجه الفكري التقليدي بالكلمة القاموسية التي لا تعرف إلا ذاتها - أي سياقها الخاص - "وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة"⁴ وهي التي لا تعترف

¹ ينظر محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:60

² M. bakhtine. La poésiz de dostoevski. Seuil. Paris. 1970. P: 83.

³ M. bakhtine. La poésiz de dostoevski. Seuil. Paris. 1970. P: 344

⁴ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية تر: يوسف حلاق، ص:28.

إلا بتعابيريتها المباشرة وموضوعها الأوحده، بينما الكلمة عند باختين فهي مرتبطة بما هو حي، بما هو أصيل وبما هو مرجع، هي الكلمة المُشخّصة التي تتقاطع بكلمات الآخرين قبولاً أو رفضاً أو تقابلاً، فلا حضور للكلمة خارج مجاليّ التأثير والتأثير بالكلمات الاجتماعية التي ترجع للآخر، الذي بدوره معني بتأصيل الكلمات الصادرة عنه أسلوبياً .

يسهب باختين عند شرح نظريته في فهم الكلمة بقوله: ظلت الكلمة ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط، مقابل هذه النظرة الإيديولوجية المجردة بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل المشخصة للمهارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنية للرواية والقصة، لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا أسلوبية الرواية، طرح ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية¹.

يرى باختين أن الاحتواء التام للموضوع من طرف الكلمة فعل على قدر كبير من التعقيد، ذلك أن أي موضوع لا محالة مُفترى عليه ومختلف فيه بأكثر من رأي اجتماعي واحد، إنه مُضاء من جهة بفعل الكلمة الواحدة ومعتم من جهة أخرى بفعل كلمات الآخرين، وفي هكذا فضاء تظهر الكلمة راسمة لنفسها ملامحها الخاصة أسلوباً ومعنى، إلى جانب عدد لا يحصى من الكلمات المتوجهة إلى نفس الموضوع، في فضاء نشيط ومُنظّم، " فإذا ما تصورنا قصد مثل هذه الكلمة أي توجيهها إلى الموضوع، على شكل شعاع، فإن لعبة اللون والضوء الحية الفريدة في سطوح الصورة التي يبنّيها هذا الشعاع يمكن تفسيرها بانكسار الكلمة-الشعاع ليس في الموضوع ذاته كما هو الحال في لعبة الصورة أو المجاز في الكلام الشعري بالمعنى الضيق أي في الكلمة المنعزلة-، بل بانكساره في وسط كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم الذي يعبره الشعاع متوجهاً إلى الموضوع، فجو الكلمة الاجتماعي المحيط بالموضوع يجعل سطوح صورته-صورة هذا الموضوع- تشرق وتتلأأ²."

¹ ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص: 85.

² ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص: 31.

تتحول الكلمة عند باختين إلى وعاء إيديولوجي كفيل بالتقاط التغيرات والتقلبات الحاصلة في الواقع " إنها ظاهرة إيديولوجية بامتياز، تتطور باستمرار وتعكس باستمرار التغيرات والتقلبات الاجتماعية"¹.

بات من المجدي على دارس الأدب أن يعي كُنه الكلمة باعتبارها علاقة اجتماعية تطلب الاختلاف والتبذل وتقبل عليه، طالما أن قضايا أسلوبية الرواية تؤدي حتما إلى ضرورة التطرق إلى مفهوم الكلمة وإلى جملة من الجوانب التي لم يعتد بها الفكر الأسلوبى التقليدي، ونقصد بذلك حياة الكلمة وسلوكها في عالمي التنوع الكلامي والتنوع اللغوي.

5. الإيدولوجيا:

تعني الإيدولوجيا* من وجهة النظر الاجتماعية الدال الذي يُحيل إلى مقدرة خاصة " تستمد قوتها من مقدرتها على الإحاطة بالحقائق الاجتماعية وعلى صياغتها صياغة جديدة، والتعبير عنها بلغة تستعصي على لغة العلم"².

للإيدولوجيا ارتباط وثيق بالجماعة الواحدة التي تربطها علاقات خاصة (المعتقدات العادات التقاليد)، فهي نظام من الأفكار يعكس الاهتمامات السياسية والاجتماعية والثقافية المرتبطة بهذه الجماعة، فهي عند عبد الله العروى تنسحب على ثلاثة أنماط، سياسي، اجتماعي، معرفي ونمط أخير مشترك بين هذه الانماط مجتمعة " ولعل السمة المشتركة بين هذه التعريفات هي

¹ نورة بعيو، الخطاب الروائي عند عبد الرحمان منيف خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد نموذجا، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر ، 2007 ص:39.

* يرجع أصل الكلمة (إيديولوجيا) ideology إلى مقطعين: idea التي مرت بدلالات كثيرة قبل أن تدرك معنى الفكرة (ومن هذه الدلالات الشكل والمنظر والصنف والطبيعة والشكل المثالي والنموذج، والمثل بالمعنى الأفلاطوني). والمقطع الآخر logo الذي يدل على فكرة العلم أو المنهج المعرفي أو الفكري، إلا أنها مشتقة بدورها من الكلمة اليونانية logos . يعرفها قاموس الإنجليزى أكسفورد المطبوع سنة 1976 كما يلي: الإيديولوجيا نظام أو منظومة منهجية للأفكار تتصل عامة بالسياسة أو المجتمع، وبسلوك طبقة أو جماعة، يمكن تبريرها للقيام بأعمال معينة. وتكون هذه المنظومة بصفة خاصة موضع اعتناق ضمني أو عام، بالرغم مما يتمسك به المرء، وبغض النظر عن اتجاه مجرى الأحداث. ينظر رمضان الصباغ. الفن والإيديولوجيا. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الاسكندرية، 2005، ص:10.

² عبد الوهاب محمد المسيري، الإيديولوجية الصهيونية ج2، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1983، ص:137.

أن كل التصورات المطروحة ترى أن ثمة علاقة مركبة بين الإيديولوجيا والواقع، فهي لا تعكسه فحسب، بل تحاوله تصويغه أيضاً، والواقع ليس مجرد واقع اجتماعي مادي، وإنما هو واقع اجتماعي نفسي روحي، بل إنه ليس مجرد واقع فحسب، إنما هو أيضاً تطلعات وآمال¹. فهي بهذا المعنى تؤطر جميع تظاهرات الحياة بما في ذلك الأدب، إن كل كاتب له " وجهة نظر في الحياة، وأن أثر العمل الأدبي هو حث القارئ على تقبل وجهة النظر هذه، وهذا الحث يأتي دائماً بطريق غير مشروع، إذ أن القارئ يُساق دائماً إلى الإيمان بشيء ما، وتأتي موافقته وهو سليب الإرادة، لأن طريقة بسط الموضوع تجتذبه وتأخذ بلبابه"²، فهل يمكننا والحال كذلك أن نعد الأدب شكلاً من أشكال الدعاية التي ندلل بها على مجموع المبادئ التي يروج لها أشخاص لا نثق بهم؟.

يجد الأديب نفسه في كل عصر محاطاً بأفكار وإيديولوجيات وتراث أدبي سابقين على وجوده، يجد كل هذا ماثلاً أمامه في مناخ من الصراع والتدافع الكبيرين، ليس للأديب من وسيلة في فرض حضوره إلا لغته، وهي الطرف" الذي يُعد من أكثر التداولات اليومية براءة وتلقائية، إنها مُصدّعة ومقسمة بواسطة زلازل التاريخ السياسي، مكسوة بجثث الصراعات الإمبريالية والقوى الإقليميّة والطبقية"³، إن النصوص الأدبية التي يتركها الأديب تشكل أدباً، ما برح " يفكك الإيديولوجيا لكي يعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به، ولكي يعالجها ويعيد صياغتها في الإنتاج الجمالي، وذلك في الوقت نفسه الذي يفكك فيه هو نفسه، وبدرجات مختلفة من تأثير الإيديولوجيا عليه"⁴، في ذلك جوهر الكتابة التي هي إعادة تشكيل، يقوم على تحويلات تمس اللغة داخل سياقات جديدة بهدف إعادة بعث الإيديولوجيا المحيطة بإنتاج النص الأدبي.

¹ عبد الوهاب محمد المسيري، الإيديولوجية الصهيونية ج2، ص:136.

² رينيه ويليك و استن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، 1992 ص: 53.

³ تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، 1992، ص:72.

⁴ نفسه، ص:120.

اعتقد النقد الماركسي أن الأدب مجرد انعكاس في حين أغفل جانب الاستقلالية الذي هو عليه، لأن الأدب فن أي حامل لقيمة جمالية، وهذا الأخير " لا يمكن اختزاله في ما هو مجرد إيديولوجيا، إن له علاقة بالإيديولوجيا ولكنه ليس مجرد انعكاس لها، إن الإيديولوجيا تدلنا على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بواسطتها العالم الواقعي، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث يُشعرنا بأننا نعيش ظروفًا مُعينة بدلا من أن يُقدّم لنا تحليلا مفهوما لهذه الظروف، إن الأدب عالق بشبكة الإيديولوجيا ولكنه يعمل في نفس الوقت على تبعيد نفسه عنها إلى درجة ندرك فيها المنابع الأيديولوجية التي يصدر عنها"¹.

كانت القيمة الجمالية للأدب قبل باختين تتمثل في موضوعاته التي يدافع عنها، فهو أدب جيد متى انتصر للقيم النبيلة ودعا إليها، بينما الاهتمام بالقيم الفنية والتعبيرية للكاتب لم تكن قد طرحت بعد، " لقد حاول باختين التصدي لمختلف التيارات الشكلية سواء منها الموجودة في روسيا أو الوافدة من الخارج لأنها تقوم على فلسفة وصفية للفن"².

أمكننا القول أن البعد الإيديولوجي داخل الرواية في نظر ميخائيل باختين إنما "هو صوت فردي يشكل موقفا مخالفا لموقف الخصم، وهكذا فكل بطل في الرواية أو كل مجموعة من الأبطال تشكل زاوية نظر خاصة ومخالفة لآراء الأبطال الآخرين، وعن هذا الاختلاف الإيديولوجي ينشأ الصراع في الرواية، وتصبح صياغة الحكمة ممكنة، لذا أمكننا القول أن الإيديولوجيا عند باختين هي إحدى المكونات الجمالية للرواية"³.

إن ما يهمنا في بحث الإيديولوجيا هو ما تعلق بحضورها في مجال الأدب، وهو الحضور الذي نجده قد برز في شكل الرواية الديالوجية عند دوستويفسكي، أين نجد الكاتب المُحايد الذي يُسيّر مجموع الإيديولوجيات المتباينة بصورة موضوعية.

¹ تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجية، تر: فخري صالح، ص: 11.

² عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص: 13.

³ حميد لحداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص: 32.

6. الفكرة:

عالم الرواية الديالوجية هو عالم مليء بالأفكار المتصارعة، وهي الأفكار التي تحمل في طياتها شكلا من أشكال وجهات النظر الخادمة للخطاب الروائي الديالوجي، إن تعدد الرؤى هو في الأصل تعدد للأفكار وللواقف، فالإضافة التي تقدمها الفكرة للرواية متعددة الأصوات عند باختين تكرر فاعليتها في إبراز وجهات نظر متباينة متجاوزة بذلك مضامينها البحتة.

يورد باختين في مؤلفه شعرية دوستوفسكي ما يلي:

"إن الوظيفة المتعددة الأصوات لا تتلاءم مع أحادية الفكرة في النمط الاعتيادي. إن خصوصية دوستوفسكي في طرح الفكرة، يجب أن تظهر بشكل متميز وواضح جدا وفي تحليلنا سنغض الطرف عن الجانب المضموني للأفكار التي يطرحها دوستوفسكي الذي يثير اهتمامنا هو الوظيفة الفنية لهذه الأفكار في العمل الأدبي"¹، ذلك لأنه لا يتم تصوير الفكرة فنيا إلا بعد أن توضع هناك خارج منطق القبول أو الرفض لأن "مثل هذا الطرح للفكرة متعذر في العالم المونولوجي: إنه يتعارض مع المبادئ الأساسية نفسها الخاصة بهذا العالم. إن هذه المبادئ تخرج بعيدا عن حدود الإبداع الفني الواحد انها تصبح مبادئ وأساسا لكل الثقافة الإيديولوجية للعصر الحديث"².

الرواية الديالوجية هي رواية تقوم في أساسها على ديمقراطية أشكال التعبير، كما أن مبدأ الحوار هو مبدأ قائم على شرط المشاركة، لا يمكن للمؤلف أن ينحاز إلى صوت على حساب صوت آخر، أو أن يُعلي من شأن فكرة معينة في مقابل إسكات صوت مخالف لها.

إن الوظيفة الجمالية للفكرة هي ما يحرص باختين على إظهاره للعلن، وهي الوظيفة التي تظهر في التشكيل اللغوي للرواية وهو القائم على حضور وجهات النظر جنبا إلى جنب دون بروز أفضلية وجهة نظر على أخرى. إن هذا التقابل هو جوهر المبدأ الحوارية، وهو التقابل المسؤول عن تجسيد مستويات الوعي الفردي المتباين.

¹ ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جمعي نصيف التكريتي، ص: 111.

² نفسه، ص: 114.

يظهر أن تجسيد الفكرة بالشكل الذي يؤكد عليه باختين، مدين بشكل كبير إلى شبكة العلاقات الحوارية التي تضمن تشكل الفكرة وتجدها وأيضاً توالدها في علاقات ديلوجية مع غيرها من الأفكار التي تعود لأشخاص آخرين معبر عنها بأصواتهم.

7. النص والسياق:

شغل المؤلف الاتجاهات النقدية القديمة ومناهج التحليل النفسي، فكان المبدع محورا للعملية الإبداعية في حين أن كل من النص ومتلقيه ما هما إلا طرفين بهما تستكمل هذه العملية دون أن يُستند بأحدهما لتفسير الأثر الأدبي، ورغبة في تجاوز المقاربة النقدية الأولى أعلن رولان بارت عن (موت المؤلف) مُمهداً الطريق لظهور الشكلائية الروسية ومقولة النقد الجديد. أخذ هذا الاتجاه على عاتقه مقولة المحايثة *immanence** التي تعني أن النص كيان لغوي مغلق يحقق شرط الاكتفاء بذاته دونما حاجة إلى ما هو خارج عنه من ظروف تاريخية وملابسات محيطية مهدت لإنتاج النص.

تعتبر النصوص المكتوبة وسيطا هاما وفاعلا في عملية التواصل، فهي في أول الأمر شكل لغوي خاضع للقواعد النحوية واللغوية، تلك التي تضمن له عنصري الاتساق والانسجام، وبالتالي شرط القبول من طرف الجهة المسؤولة عن تلقي العمل وتأويله على أكثر من وجه، " فهو جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المترامنة معه"¹.

بالإجمال فالنص هو " كل كلام مُتصل ذو وحدة جلية تنطوي على بداية ونهاية، ويتسم بالتماسك والترابط، ويتسق مع سياق ثقافي عام أنتج فيه، وينسجم مع سياق خاص أو مقام

* يعود هذا المصطلح إلى أرسطو، وأول من استعملته المدرسة السكولائية في العصور الوسطى، وهو يعني عند كانط "وجود الشيء في ذاته" (والنقد المحايث هو نقد لفكرة ما أو نسق من الأفكار. وهو نقد ينطلق من مقدمات الفكرة أو النسق من الأفكار) فالمحايثة مقولة تدل على ما هو داخل الكائن أو داخل موضوع الفكر وهي عكس مقولة "التعالى" *voir*

dictionnaire de philosophie (transcendance) p: 169

نقلا عن : أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية وهم المحايثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص: 150.

¹ جوليا كرسيفا، النص والمعنى، تر: فريد الزاهي، توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص: 21.

يتعلق مع العلاقات القائمة بين القارئ والواقع من خلال اللغة، وبين بداية النص ونهايته مراحل من النمو القائم على التفاعل الداخلي، وهذا التفاعل يؤدي بالنص إلى إحداث وظيفته التي تتمثل في خلق التواصل بين منتج النص ومتلقيه¹.

في حين أن السياق هو فضاء عام تنتظم فيه الوحدات اللغوية بحيث لا تفهم كلمة أو جملة إلا عند ربطها بالفضاء الكلي، أي في إطار السياق الذي ينسحب على النص ككل باعتباره "متوالية من أحوال اللفظ، وفضلا على ذلك لا تظل المواقف متماثلة في الزمان، وإنما تتغير. وعلى ذلك فكل سياق هو عبارة عن اتجاه مجرى الأحداث، وقد يكون اتجاه الأحداث هذا دالا على حالة ابتدائية وأحوالا وسطى وحالة نهائية"²، على هذا يتحول السياق إلى جوهر للمعنى فهو لا يقف عند كلمة أو جملة إنما يُغطى كل النص المكتوب، بحيث تخضع الكلمة إلى السياق وليست لها المقدرة في أن تقوم على معنى بعيدا عنه، إن مستوى فعل الكلام يلح على "أن كل عبارة متلفظ بها ينبغي ألا توصف فقط من وجهة تركيبها الداخلي والمعنى المحدد لها بل ينبغي أن ينظر لها كذلك من جهة الفعل التام الإنجاز والمؤدي إلى إنتاج تلك العبارة، أي أن يصير تركيبها مناسبا لمقتضى الحال بالنظر إلى السياق التواصلية"³.

أولى باختين أهمية كبيرة لموضوع النص والسياق تعبيراً منه على الطابع الجدلي الذي يتحكم في العلاقة بينهما، وهو الجدلية المادية الماركسية (العلاقة بين البنى التحتية والفقوية في المجتمع)، مناهضا بذلك الطرح الذي يُعنى بمقولة السببية التي هي أبعد ما تكون عن القضايا الأساسية.

إن العلاقة بين البنى النصية والبنى الاجتماعية التاريخية هي علاقة تأثر وتأثير وليست البتة مجرد انعكاس يقود إلى إجراء التطابق التام بشكل ميكانيكي، فالدليل اللغوي سيتحول إلى دليل إيديولوجي لأن "الكلمة تعيش خارج ذاتها في توجهها الحي إلى الموضوع، فإذا غفلنا عن هذا

¹ خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2008، ص:22.

² فان دايك، النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص:258.

³ فان دايك، النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، ص:18.

التوجه حتى النهاية، لن يبقى بين أيدينا إلا جثة الكلمة عارية لا نستطيع أن نعرف منها شيئاً، لا عن وضع الكلمة الاجتماعي ولا عن مصير حياتها.

إن دراسة الكلمة في ذاتها مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به"¹، ويصنف باختين أشكال العلاقة المتبادلة بين البنية التحتية والفوقية كأعقد المشاكل إذ أن جوهر الإشكال " يعود إلى مسألة معرفة الكيفية التي يحدد بها الواقع (البنية التحتية) الدليل وكيف يعكس الدليل ويكسر الواقع في سيرورته، إن خصائص الكلمة بوصفها دليلاً إيديولوجياً تجعل منها أكثر المواد ملائمة لتوجيه المشكل على مستوى المبادئ، ليس الصفاء الدلالي للكلمة، إنما كليات وجودها المجتمعي"².

يقر باختين بألا وجود لهيئة مجتمعية خارج التواصل والتفاعل اللفظي، وإن حدث فسيغدو ذلك مجرد مفهوم خرافي فالأخيرة -نفسية الهيئة المجتمعية- " لا تقع في أرواح الأشخاص الموجودين في حالة تواصل، إنها مُفصح عنها ومجسدة تمام التجسيد في الكلمة، في الحركة وفي الفعل، ولا تنطوي على شيء غير معبر عنه ومستبطن، الكل يوجد على السطح والكل يكمن في التبادل، في المادة وفي المادة اللفظية أساساً"³.

تصبح الكلمة وفق هذا الطرح المؤشر الدقيق الذي ينبئنا بالتغيرات التي تمس المجتمع قبل اتساعها وتبلورها في شكل إيديولوجيا جديدة، فدرس الهيئة المجتمعية عليه أن ينبني على ركيزتين اثنتين"⁴:

- من حيث ما يتحقق فيها من أغراض وموضوعات خلال هذه الفترة أو تلك.
- من وجهة نظر نماذج الخطاب وأشكاله التي تصاغ بها هذه التيمات (الأغراض) وتتشكل ويعلق عليها، وتتحقق ويحس بها، ويفكر فيها.

¹ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص: 37.

² ميخائيل باختين الماركسية وفلسفة اللغة، ترك محمد البكري ويمنى العيد، ص: 29.

³ نفسه، ص: 30.

⁴ نفسه ص: 31.

تتصارع أفكار طبقات المجتمع بدنيامية الحوارية، فيخترق هذا الصراع الأدلة الإيديولوجية وتتبناه الأنواع الأدبية المختلفة. إن الدليل الإيديولوجي يكون قد تشرب تنغيمات اجتماعية خاصة بالأسيقة التي عايشها، على هذا تدافع كل طبقة من الطبقات عن حملتها الإيديولوجية القارّة في الأدلة. إن مهام علم الإيديولوجيات هو دراسة تطور الدليل في علاقته بالمجتمع بعيدا عن مقولة الانعكاس المباشر، وفي ذلك يضع باختين الشروط الآتية¹:

- عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للدليل.
- عدم فصل الدليل عن الأشكال المحسوسة للتواصل المجتمعي. (باعتبار الدليل جزء من نسق التواصل المجتمعي المنظم، وبأنه لا وجود له خارج هذا النسق إلا بوصفه شيئا ماديا)
- عدم فصل التواصل وأشكاله عن قاعدته المادية. (البنية التحتية)

¹ ميخائيل باختين الماركسية وفلسفة اللغة، ترك محمد البكري ويمنى العيد ، ص:33.

الفصل الثاني

• مظاهر اشتغال حوارية اللغة في روايات الحبيب السايح.

1. إبداعية التنوع الكلامي والأسلوبي في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة)

1.1. التهجين _ l'hybridation

2.1. الأسلبة _ la stylisation

أ. جدول توضيحي للفرق بين التهجين والأسلبة.

ب. جدول توضيحي للمقاطع القرآنية المؤسلبة وما يقابلها من النص الأصلي.

3.1. الباروديا _ la parodie

2. حوارية الأجناس المتخللة les genres intercalaires في روايات (مذنبون، من

قتل أسعد المروري، زهوة)

1.2. لغة فن المقامة.

2.2. لغة الخطاب الديني.

3.2. أجناس متخللة أخرى (الوصايا، الخطب، الأمثال والحكم).

أ. جدول توضيحي للأجناس المتخللة (وصايا، خطب، أمثال، حكم، أقوال مأثورة)

3. الحوار.

• مظاهر اشتغال حوارية اللغة في روايات الحبيب السايح.

1. إبداعية التنوع الكلامي والأسلوبي في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة):

عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى وقت قريب، تبعية كبيرة لمشهد سردي كان قد أسَّسَهُ الرُّواد الأوائل للرواية الفنية الجزائرية المكتوبة بالعربية وهم: عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار و بدرجة أقل القاص محمد عرعار*. لقد ساهم الوعي الفني بالكتابة الروائية، إضافة إلى استيعاب التيارات التي تتجاذب في المجتمع الجزائري الحديث عند هؤلاء، في أن تحظى نتاجاتهم الأدبية بالاهتمام وبالمتابعة مشرقا ومغربا، وهو الأمر الذي ألزم الروائيين الذين جاؤوا بعدهم على أن ينطلقوا أول الأمر من استيعاب كُلِّي للمُنَجَز المُتَحَقِّق بغرض توسيعته، ومنه الخوض في تبني مشروع كتابة مُغاير، يتقاطع مع المرحلة والوعي الجديدين، في ذلك أخذت أسماء جديدة في البروز، راحت في شقِّ سُبُل جديدة تُقْضي إلى صِيغ كتابية غير مطرُوقَة، تقترب تارة وتبتعد تارة أخرى عن الطابع العام بما يُحقِّق لها لونا من الخُصوصية التي تستجيب لنزوع خاص في الكتابة.

راح الكاتب الجزائري الحبيب السايح* في خوض غمار بلاغة سردية جديدة، تُعنى باللغة من حيث هي بناء وتركيب، إضافة إلى إبعاد الرتابة عبر تكسير الخطية الزمنية ووحدة الأمكنة،

* وهي على التوالي: قصة مالا تذروه الرياح، لمحمد عرعار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1972. ربح الجنوب عبد الحميد بن هدوقة، و. ش. و. ن. ت. الجزائر دون تاريخ، إلا أن الكاتب ذكر أنه انتهى منها سنة 1970. ثم روايتي الطاهر وطار: اللار، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1974، الزلزال، دار العلم للملايين، بيروت، و. ش. و. ن. ت. الجزائر، 1976. ينظر: عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830. 1984، المؤسسة الوطنية للكتاب 1983، ص 201.

*الحبيب السايح Habib Sayah

كاتب روائي جزائري، خريج جامعة وهران: ليسانس آداب (1980). دراسات عليا ما بعد التدرج. أعماله الروائية المنشورة:

. زمن النمرود. رواية. (م.و.ك)، الجزائر، 1985.
. ذاك الحنين. رواية، الجزائر، 1997. دار الحكمة، الجزائر، 2007.
. تماسخت. رواية. دار القصة. الجزائر، 2002. وطبعة جديدة، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، 2012. دار فاضاءات (الأردن) ودار ميم (الجزائر)، 2016.
. تلك المحبة. رواية. منشورات ANEP. الجزائر، 2002. ط 2، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، 2013. دار فاضاءات (الأردن) ودار ميم (الجزائر)، 2016.
. مذنبون.. لون مهم في دمي. رواية، دار الحكمة، الجزائر، 2009. طبعة 2، 2013.
. زهوة. رواية، دار الحكمة، الجزائر، 2011.

وهو الأمر الذي يحمله فيما بعد على لَمِ الشّتات من جديد، بالصورة التي تجعله ينتهي إلى شكل كَلِّي مُؤَسَّس على استيعاب تام لجزئيات تُساهم كل جُزئية منها مُساهمة فعّالة في توجيه الحدث الرئيسي للرواية. إنه يعكف على التقاط اللحظة التاريخية، التي يغرق في تأنيثها بِمُتَخِيلِه الخاص عبر قالب لُغوي وجمالي رفيع، يضع اللّغة بصرفها ونحوها ومجازها موضع مُساءلة تَبَحُّث في جَدْوَى تَجريب صِيغ مُبتكَرة لِلْقَوْل، هذا ما يظهر في رِدّه عن سؤال يتعلق باللغة التي يكتب بها إذ يقول: "... فإن رهاني ظل ولا يزال قائماً على حدّ اللغة في أبعادها القاموسية والنحوية والصرفية والمجازية، فإني لست مُنشغلاً كثيراً بالسيطرة على الموضوع ولا بِإِتقان الحبكة (وأنا، للتذكير، لست كاتب حبكة) قَدَر انشغالي بالقاموس الذي يجب أن يُسمي لي الأشياء، كل الأشياء، وتفاصيلها التي تُواجهني لحظة الكتابة لتجسيد مشهد ما، هنا مشقة الكتابة بالعربية في الجزائر، لا شيء تقريبا يأتيني، أو يأتيك، إلا بعد ترجمته من لغة الأم أو من لغة أخرى أجنبية، لأن رصيدنا اللغوي منهوب تاريخياً وهو الآن يواجه مزاحمة شرسة جداً، وأؤكد لك أننا لا نكتب في الجزائر إلا عبر الترجمة، عكس أشقائنا في المشرق الذين يكادون يكتبون كما يتكلمون، كما يعيشون، من هنا قد تبدّو لُغتنا العربية مُغايرة"¹.

إن فعل الكتابة عند الحبيب السايح بالعودة إلى نصوصه السردية المنشورة داخل الوطن وخارجه، نجده قد تحول إلى جهد جَبَّار، يكشف عن شأن خاص به في الكتابة، وهو شأن نجده قد أولاه أهمية قصوى سارت به بتؤدة نحو إنتاج مجموعة من النصوص المتميزة، أين ألفينا كل نص يحاول أن يتجاوز النص السابق له، بطريقة تتأسس على تجاوز الشكل الجاهز دون التناكر له.

. الموت في وهران. رواية، دار العين، القاهرة، مصر، 2013. دار فاضاءات (الأردن) ودار ميم (الجزائر)، 2016.
. كولونيل الزبربر. رواية، دار الساقى، لبنان، بيروت، 2015
. من قتل أسعد المّروري. رواية، دار فاضاءات (الأردن) ودار ميم (الجزائر)، 2017.

¹ مدونة الخير شوار، الحوار منشور بتاريخ 10 فيفري 2013. pm 6:23
http://chouar.blogspot.com/2013/02/blog-post_10.html?m=1

يرى أحد الباحثين أن الكاتب يحبر نصوصا تحتفي باللغة مُستوفية مساءلة الواقع باللغة و من أجل اللغة، بعد أنوعى كما يجب أن أداته في مقاربة الخطابات الاجتماعية إنما هو رهان تقني، يسير به إلى إنتاج خطاب إضافي يتجاوز الوظيفة الأولية للغة. وهو الأمر الذي لم يقف باللغة التي انتقاها لنصه عند تلبية المعاني فحسب، إنما تجاوزت ذلك إلى اعتبارها غاية تأتي على جهد الكاتب، بما لا يدع مجالا للشك في أن الحبيب السايح يكتب بحرص شديد جعل منه عاشقا للغة حد الافتتان بأساليبها وأشكالها غير المطروقة، وهو عاشق كلما تحدّث عن معشوقه اللغة بما يجيش في خواطره نحوها؛ زاد هياما بها وتعلقا بملاحمها وبضوئها، وكأنه يبحث عن قول شيء مفقود لم يسبق إليه من قبل. ليس هذا الشيء في نهاية الأمر سوى لغة مبتكرة، طالما أن النموذج الذي يريده يكمن لا محالة في نرجسية القول.

لقد عرفت الكتابة الروائية قبل أن تُخترق بالمبدأ الحوارى سيادة النموذج المُنجز والأكمل في الصّوغ الفنّي، نقصد بذلك الشكل القديم الذي يحتفي بالمقولات الكلاسيكية للغة، " فالمقول الكلاسيكي تتابع من العناصر المتساوية في التكثيف، الخاضعة لضغط انفعالي واحد، ينتزع منها كل دلالة متفردة وشبه مُبتكرة، والمعجم الشعري نفسه معجم تداول لا معجم ابتكار: فالصورة متميزة بإجمالها لا بتفرداها، وباتباعها للعرف لا بابتداعها"¹، وعليه فلا تطور ولا تمايز، إنما هناك الاكتفاء والثبات، هناك النموذج الأكمل والمُلزم.

أحدث مبدأ الحوار ما هو أشبه بالخرق في مقولات العرف التقليدي، فراح في إزاحة الدلالات الأحادية للملفوظ في مقابل إفساح المجال للانفتاح على أكثر من مستوى لغوي واحد، فكان أن قدّمت اللغة الروائية نفسها في عرف مبدأ الحوار في صورة تجمع بين التنوع الكلامي الحامل لأنماط مُتباينة من الوعي، يجمع بينها طابع التداخل والتحول المتبادل بالشكل الذي يرسم حدود أسلوبية جديدة للرواية، وهي أسلوبية تقوم على أشكال إدخال التعدد اللغوي المرتبط أساسا بتعدد الشخوص الروائية وتباين مواقفها.

¹ رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1. 2002، ص:60.

تُرى كيف نفسر ذلك الإلحاح المتزايد عند الحبيب السايح، الذي يظهر أكثر من مرة في رواياته التي تبدو انطلاقاً صفحتها الأولى، مُستسلمة عن طوعية منها، لرهان جبار، يضع في أولوياته موقف الرّفْض ثم إجراء التّعرية، وهي التّعرية التي تلحق الواقع بغرض فضحه والنزول به إلى قارئ، مافئ يتساءل عن الجدوى من كل ذلك العناد الذي يتكبّده الروائي وهو يكتب نصوصاً مميزة يُسقطها على الواقع الجزائري.

في ذلك يتساءل أحد الباحثين:

" كيف نفسر ذلك الإلحاح على تعرية الواقع وفضحه بطريقة فيها الكثير من المجابهة والعناد؟ ذلك هو الحبيب السايح الهادئ في معاملته الخلق في جلساته، الثائر العنيف في إبداعه، الهائج و المنفعل إلى حد الثورة والهجوم المضاد دون هوادة"¹.

ربط الحبيب السايح في نتاجه الإبداعي بين قُطبين مُهمّين في مقاربة تجربته الأدبية، وهو الأمر الذي فسح المجال لمُوجّهين أساسيين في كتاباته هُما: "الماضي مُمثلاً في المرجعية الثورية، التي قامت على طابع اجتماعي اشتراكي، والثاني: يتمثل في حُلم المشروع المُجتمعي التّحديثي للدولة الوطنية بعد الاستقلال"².

يقترّب الحبيب السايح في رواياته من شخوصه، ويستنطقها بلغة خاصة تلتقط كل التفاصيل، وهو الإجراء الذي يسير بنا إلى رؤية ميزتها الأساس التي هي المرونة في التّعامل مع ما هو جُزئي وهامشي، فلا حدود بين لغات المجتمع قاطبة، إنّما هنالك حوار يزداد عمقاً كلّما احتقّى بالتّنوع الأسلوبي والكلامي داخل اللغة السردية، فمنذ روايته ذلك الحنين (1997) هناك تبني صارخ "مشروع تثويري من خلال الهامش لكي يتسامى على لغة الخطابات التي يفككها، ولذلك قام بتهديشم الصورة التي تستعمل بها اللغة في هذه الخطابات بمخالفة القاعدة المستعملة واللجوء إلى اللغة الشفوية التي تمثل الذاكرة الحية في المجتمع الجزائري"³، إن الأسلوبية

¹ محمد تحريشي، أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:121.

² آمنة بلعلي، فلسفة الكتابة لدى الحبيب السايح، يومية صوت الأحرار، العدد 6081 الثلاثاء 16 جانفي 2018. ص:16.

³ نفسه ، ص:16.

الجديدة التي يطرقها الحبيب السايح والتي يحاول أن يمسك بزمامها هي ما يردّها باختين الى المعضلة المركزية للنثر الأدبي إذ يقول:

" إذا كانت المعضلة المركزية للنظرية الشعرية تكمن في الرمز الشعري، فإن المعضلة المركزية للنثر الروائي إنما هي معضلة الخطاب ثنائي الصوت والمُتَحوّر داخليا في أكثر من نمط مُغاير"¹، إن أردنا بلورة هذا المفهوم في سؤال مُحدّد فسيكون كالتالي:

ماهي طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية؟ وماهي الوحدات التركيبية التي تدعم مُسمّى الحوارية في روايات الحبيب السايح؟

1.1. التهجين_ l'hybridation

يأتي تعريف باختين للتهجين كالتالي:

" إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو هما معا داخل ذلك الملفوظ"².

يرى العديد من الدارسين أن باختين لم يقدم تطبيقات كافية بالشكل الذي ينزل بهذا الوصف لصورة من صور اللغة من مستواه العالي والمجرد إلى المستوى التطبيقي والملموس، الذي يكشف عن الكيفية التي بها تتمازج اللغات داخل الملفوظ نفسه.

يقول ميخائيل باختين:

"ما هو التهجين؟ إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معا، إن هذا المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد في الرواية طريقة فنية مقصودة، لكن التهجين غير الواعي وغير المقصود هو أيضا واحدة من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات وصيرورتها، ويمكن القول دون تردد أن اللغة واللغات تتغير تاريخيا عن طريق التهجين

¹ M. Bakhtine. Esthetique et théorie du roman. P: 149

² ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 108.

أساساً¹. أمكننا القول على ضوء هذا أن التهجين إنما هو حضور لوعي إضافي يرجع إلى أحد المتكلمين* داخل الرواية، تتجاوز فيه لغتان اثنتان دون أن يكون للجملة النحوية دخل في إبراز الفروق بين هاتين اللغتين الاجتماعيتين.

ينفرد التهجين الإرادي الذي يريده باختين والذي يظهر في العبارة والجملة وحتى في الكلمة الواحدة، عن آخر لا إرادي يظهر في كلام الناس اليومي والمُبسط، فصورة اللغة في الرواية "يتحتم عليها أن تكون تهجيناً قصدياً، فالروائي وهو يلجأ إلى التهجين قصد تنويع أسلوبه الروائي، توجهه مقصدية فكرية وجمالية، وبذلك يكون التهجين علامة مُلغية لبراءة مزعومة تربط الروائي باللغة"².

يأتي تأكيد باختين على وجوب وجود وعيين لسانين في الهُجنة القصدية وهما: "الوعي المُشخّص، أي الوعي اللُّغوي الذي يُسلّط الضوء على لغة أخرى، والوعي المُشخّص، أي الوعي اللُّغوي الذي يكون عرضة لهذه الإضاءة اللُّغوية من طرف لغة أخرى مهيمنة"³، وما هذه اللغة المهيمنة إلا لغة أدبية فردانية تتحرّى أقصى مراتب الموضوعية، في ذلك يُضيف باختين: "يكون المظهر الفردي ضرورياً لتحيين اللغة وربطها بكيان الرواية"⁴.

ساهمت أساليب التهجين المختلفة في خلق مداخل متعددة للتعدد الصوتي في أعمال الحبيب السايح الروائية، وذلك ما تحقق باجتماع عديد الملفوظات والأساليب في خطاب سردي واحد، أين انعدمت الفواصل الشكلية والحدود النحوية فتأسست هُجنة قصدية تقوم على تعددية اللغات والأصوات والمنظورات كما هو عليه الشأن في الملفوظ التالي:

"ويوم خرج للزهرة من بوابته وناداه، إذ كانت تغادر المقبرة وسط جمع من النساء اللائي رافقنها غداة دفن والدها اسماعيل، عزّاها وقال لها: كان أتقى الناس. فقابلته بسكون وصفاء

¹ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، يوسف حلاق، ص: 144.

* المتكلم في الرواية في نظر باختين ليس هو الكاتب، بل هو كل شخصية لها صوتها في الرواية. ينظر: حميد لحداني أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص: 83.

² محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللُّغوي والبوليفونية، ص: 41.

³ نفسه، ص: 41.

⁴ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 109.

مُتَجَمِّلَةٌ لَهُ: كَانَ يَحْمِلُ فِي صَدْرِهِ السَّلَامَ، لَمْ يَغْتَالُوا سِوَى جَسَدِهِ. فَاسْتَغْفَرَ ثُمَّ طَمَأْنَهَا عَلَى أَنَّهُ سَيُشْرِفُ بِنَفْسِهِ عَلَى إِقَامَةِ الْقَبْرِ وَاحْتَبَسَ مَخْفِيًا دَمْعَهُ. وَقَالَ لِي بَعْدَ انْصِرَافِهِنَّ: رَبُّوا فِي قُلُوبِهِمُ الْحَقْدَ وَزَرَعُوا فِي عَقُولِهِمُ الْوَهْمَ بِأَنَّهُمْ سَيُعِيدُونَ الْبَشَرِيَّةَ إِلَى أَصْلٍ وَاحِدٍ وَعَقِيدَةٍ وَاحِدَةٍ. وَأَشْهَقْتُهُ عِبْرَةً"¹.

يُظْهِرُ مِنْ خِلَالِ هَذَا الْمَلْفُوظِ وَجُودَ أَكْثَرِ مِنْ وَعْيٍ وَاحِدٍ، رَغْمَ كَوْنِهِ مُتَّسِقًا وَمُنْسَجَمًا بِالشَّكْلِ الَّذِي يُسْنِدُهُ إِلَى مُتَكَلِّمٍ وَاحِدٍ، غَابَ الْفَاصِلُ الشَّكْلِيُّ فِي الْمَلْفُوظِ لَكِنْ حَضَرَتْ الْأَسَالِيبُ الْمُتَبَايِنَةُ فِي الْكَلَامِ، بِحَيْثُ يَظْهَرُ كُلُّ طَرَفٍ مِنْهَا مُتَفَرِّدًا بِوَعْيِهِ وَبَلْغَتِهِ الْخَاصَّةِ، فَالْمَقْطَعُ يَظْهَرُ نَمَطَيْنِ مِنَ الْوَعْيِ عَلَى قَدَرٍ كَبِيرٍ مِنَ التَّبَايُنِ. فَمِنْ جِهَةِ نَجْدٍ وَعْيِ الْفَرْدِ الْجَزَائِرِيِّ الْمُسْلِمِ، الْمُنْفَتِحِ وَالْمَسَالِمِ سِوَاءِ أَكَانَ ذَكَرًا أَمْ أُنْثَى، وَهُوَ وَعْيٌ لَا يَرْبِطُ التَّقْوَى بِحَقِيقَةِ زَمْنِيَّةٍ مَا، وَلَا يَرَى فِي الْمَوْتِ إِلَّا تَغْيِيبًا لِأَجْسَادٍ دُونَ أَرْوَاحِهَا الطَّاهِرَةِ، وَمِنْ جِهَةٍ أُخْرَى نَجْدٍ وَعْيٍ ظَلَامِيٍّ مُزَيَّفٍ، مَاضِيٍّ وَمُنْغَلَقٍ يَذْهَبُ مَذْهَبًا أَحَادِيَا وَشَنْيَعًا فِي فَرْضِ مَنْطِقِهِ الْإِقْصَائِيِّ.

يَذْهَبُ الْحَبِيبُ السَّايِحُ فِي مَقَاطِعٍ مُتَعَدِّدَةٍ فِي رَوَايَاتِهِ إِلَى الْمَزْجِ بَيْنَ مُوقِفَيْنِ فِي الْمَلْفُوظِ الْوَاحِدِ، وَهُوَ بِذَلِكَ يَصُوغُ هُجْنَةً لُغَوِيَّةً ذَاتَ دَلَالَةٍ فِي سِيَاقِ النَّصِّ، مِنْ ذَلِكَ مَا يَلِي:

"نَزَلْتُ أَدْرَاجَ السَّطْحِ حَرَجَ الصَّدْرِ، أَسْفَا عَلَى أَنِّي خَيَّبْتُ بَوْرَكِبَةً، مَهْمُومًا بِحَيْرَتِي عَلَى رَشِيدٍ، مَا الَّذِي كَبَّلَنِي أَمَامَهُ لَمَّا تَظَاهَرَ لِي بِأَنَّهُ جَاعَنِي لِيرَى أَخْتَهُ نَجَاةً ثُمَّ تَرَجَّانِي أَنْ أُحْضِرَهَا لِيُسَلِّمَ عَلَيْهَا فِي الْحَوْشِ، مُصَدِّقًا تَوَدُّدَهُ إِلَيَّ بِأَنِّي أَخُوهُ الْأَكْبَرُ فَقَبِلْتُ اعْتِذَارَهُ عَنِ الدَّخُولِ مَعِي، وَبِأَنَّهُ يَعْرِفَنِي أُعْزُّهُ فَلَاطَفْتَهُ بِشَكْيِي فِيهِ أَنَّهُ عَادَ لِيَنْفِذَ وَعْدًا قَطَعَهُ عَلَى نَفْسِهِ قَبْلَ ثَلَاثِ أَعْوَامٍ، وَرَضِيَتْ لَهُ أَنْ أَمْنَحَهُ لَيْلَةً يَقْضِيهَا فِي الْقَبْرِ بَعْدَ أَنْ تَعْشِينَا مَعًا، وَلَمْ أَسْأَلْهُ لِمَاذَا حِينَئِذٍ تَرَجَّانِي أَنْ أَتَكْتَمَ عَلَيْهِ لَدَى بَوْرَكِبِهِ، وَقَالَ لِي عَنِ الضَّابِطِ لَخْضَرٍ أَنَّهُ شَخْصٌ يُقَدِّرُ الرِّجُولَةَ، وَطَمَأْنَنِي أَنَّهُ شَحَنَ قَلْبَهُ بِمَا يَكْفِي غَسْلَ ذَهْنِ نَجَاةٍ مِنْ صُورَةِ الْوَحْشِ ثُمَّ نَطَقَ لِي بِقَسْوَةٍ: اسْتَبَاحَ دَمَ عَائِلَتِي ثُمَّ عَادَ مِنْ غَيْرِ حِسَابٍ"².

¹ الحبيب السايح، مذنبون، دار الحكمة، ط2، الجزائر، 2014، ص:148.

² نفسه، ص:99.

ليس من العسير أن نلاحظ أن هذا المقطع السردى إنما هو حوار بين وعيين مختلفين، وهو حوار غابت عنه إجراءات الحوار المعهودة لكن حضرت بالمقابل لغتان اثنتان ضمن ملفوظ واحد، وهو ملفوظ البطل أحمد وهو السارد الرئيسي. لذلك سنجد أن هذه الهجنة القصدية قد قامت على لغة مُشَخَّصَة وهي لغة رشيد فعندما يقول السارد: ما الذي كَبَّلني أمامه لَمَّا تظاهر لي بأنه جاءني ليرى أخته ثم ترَجَّاني، وقوله: مصدقا توَدُّه لي، وأيضا قوله: ورضيت أن أمنحه ليلة في القبو... ألخ، فهاهنا نقف على لغة رشيد الغائبة لكن وعيها الخاص يصنع لها مكانا في داخل الملفوظ، فاللغة المُشَخَّصَة التي هي لغة أحمد وهو البطل السارد قد تكفلت بنقلها لغة أخرى مشخَّصة بناءً على التهجين اللغوي المقصود، فلا شك أن من تظاهر لأحمد بأنه قد جاء ليرى أخته، ثم توَدَّ له مانحا إياه ليلة في القبو، لا شك أنه قد عبّر عن ذلك في وقت سابق بلغته الخاصة، وما التهجين في هذا المقطع إلا إعادة صياغة لوعين اثنتين داخل ملفوظ واحد مُستند إلى حوار.

وُقِّق الحبيب السايح في تحقيق هجنة لغوية مقصودة تجمع بين أكثر من صوتين اثنتين ومن ذلك ما يلي:

" متقابلين نتناول قهوة، كان السيد العبوري حدّثني عن تطيّره مما له علاقة بمصالح الأمن والعدالة والمستشفيات. والصحافة، قلت مبتسما، بعضها، قال يومئ بحركة تقليل من سبابته وإبهامه وأخبرني عن يوم استدعائه إلى محافظة الشرطة، وعمّا كان رجّحه لزوجته الجديدة على وقع المفاجأة، معتقدا لها أن الشأن يتعلق بشهادة يؤديها أو بشكوى ما ضده يجيب عنها، لِمَا آلت إليه ظروف الجامعة من انهيارات في الكفاءة بسبب السرقات العلمية، وفداحة في التكفل البيداغوجي، ومن تدهور في الخدمات ومن اختلالات في وظيفة الإدارة المطبوعة بالانحرافات والقعس، وليس أبدا أن يُخضع لاستجواب حقيقي حول علاقته بمقتل الأستاذ أسعد المروري"¹.

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2017، ص:136.

تظهر في هذا الملفوظ ثلاث أنماط من القول، وهي لغة الراوي إلى جانب لغتي شخصيتين اثنتين وهما الأستاذ الجامعي السيد العبوري ولغة الزوجة وهي تسأله عن سبب استدعائه لمركز الشرطة والتي تأتي مُشخَّصة داخل السياق. فلغة السارد المهيمنة لم يكن لها أن تقمع أصوات أخرى قريبة منها وهي تقيم معها حواراً وهي إلى ذلك (صوت الزوجة مثلاً) محتفظة بطابع المفاجأة أو غيره مما قد يظهر على أصوات الشخصيات الأخرى، فمظاهر الحوارية تتأسس في أول الأمر " في تفاعل أقوال الشخصيات وكلام الراوي وهو بصدد نقل هذه الأقوال، حيث أن هذا النقل بقطع النظر عن ظروفه لا يكون دون المرور عبر وعي الناقل وإحساسه وفلسفته في توجيه خيوط القصة، ويمكن أن نتلمس هنا بعض آثار تصنيفهم الراوي في النص السردى إلى راوي عليم وراوي أقل من علم شخصياته إلى غير ذلك"¹، فصوت الراوي قد وُفق إلى حد كبير في التنسيق بين مداخل صوتية متعددة بطريقة واعية أسست لهجنة قَصْدِيَّة ومنه لتعدد لغوي وحواري.

يحتل كلام الراوي مساحات كبيرة من روايات الحبيب السايح، دون أن يمنع ذلك من أن تتعالق به أصوات أخرى في تركيبات هجينة، من مثال ذلك مايلي:

"ولما أوقف سيارته أمام بيتي اعتذر لي بود عن النزول، نتركها لمرة قادمة، أدركت دائماً أن حاجزه العسكري تجاه شخص مدني، أخلاقي صرف، وبرغم ذلك عبّرت له أنه من الصعب هدم جدار الحرج بين المدني والعسكري، فأرجع لي الأمر إلى ما رسبته ممارسات إدارة ما بعد الحرب، وإلى ما كرّسه نزق السياسيين وصلف البروقراطيين وجشع المرتشئين الذين أسسوا الحُقْرة التي لا تعني سوى الاحتقار والذل"².

يظهر هنا تهجين ومزيج بين صوتين اثنين، وهو صوت الراوي بلغته الفصيحة المعيارية وهو يتحدث عن نوع من الحرج الأخلاقي يربط العسكري بالمدني، بموجبه لا يقترب الأول من الثاني إلا بغرض إذلاله واحتقاره، وفي ذلك تكريس لبيروقراطية ولجشع الإدارة، وهو السلوك الذي يعبر عنه الرأي العام اللّهجوي بكلمة "الحُقْرة" وهي الكلمة الجامعة التي يعبر عنها اليومي

¹ بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2010 ص:82.

² الحبيب السايح، مذنبون، ص:52.

البسيط عن غياب للعدل والإنصاف، وفي ملفوظ آخر نجد تركيب هجين يعود على فئة اجتماعية بعينها لها قاموسها الخاص بها.

"لا ساحات مهياة ولا مساحات خضراء، غير ميادين لكرة القدم، هياكلها أقرب إلى المحتشدات منها إلى ملاعب ذات معايير مُخصّصة للبشر، تقصدها غالبية أولئك المراهقين لاستعراض اضطراباتهم النفسية وتفريغ شحناتهم الليبيدية وتفجير غضبهم، لشعورهم بالقهر والحرمان، فهم يفعلون ذلك بأقصى درجات الهيجان، بما تناولوه مما يُسمى في تعابيرهم الهجينة: الحلوة والكرواسون والزرقاء والحمراء واللمبة فيلبس. يصرخون بكل شيء ويشتمون كل شيء، يتصايحون كما في كورال بدائي وعلى كوريكرافيا متوحشة لا تخرجها وتركبها عبقرية فنان"¹.

فعبارة: الحلوة والكرواسون والزرقاء والحمراء واللمبة فيلبس، من قبيل التعبير اللهجوي الذي تتداوله فئة المراهقين، والراوي ينسب هذه التعابير إلى فئة منحرفة منهم لا تحسن سوى الصراخ والشتيم في وجه كل شيء. إنها فئة تُعاني حالات مرضية قاهرة هي أشبه بكورال بدائي وهي تترجم على أرض الواقع الاضطرابات النفسية التي تستبد بها كنتيجة للقهر وللحرمان الذي لحقها، فهذه الالفاظ قد دخلت الاستعمال اللهجوي لهذه الفئة حتى صارت مع التداول تُحيل إلى أنواع محددة من الحبوب الممنوعة.

راح الحبيب السايح في رواياته في البحث على أكثر من مدخل لغوي واحد، ومن ثمة التنسيق بينه وبين صوته في شكل هُجنة أدبية واعية. فالرواية في كُليتها عند باختين من وجهتي نظر اللغة والوعي واللساني المستثمرين فيها، إنّما هي "هجين قصدي وواع، منظم أدبيا، وليس مطلقا مزيجا معتما وآليا من اللغات، إن موضوع التهجين الروائي القصدي هو تشخيص أدبي للغة"². نقرأ في موضع آخر من رواية من قتل أسعد المروري مايلي:

"أقدر أن الظرف غير مناسب، ولكن اسمح لي فقط أن أرفع لو كان لم يكن الأستاذ أسعد المروري راح ضحية قناعاته الفردية. قلت.

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 144.

² ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 125.

وكنت لا أنتظر من السيد سليم مكتوب أن يلقي علي خطبة.

الرفيق أسعد كان أكثرنا شعورا بأن كل شيء من حولنا يثيرنا بضرورة فعل ما جماعي، واسع، أفقي، لإخراج البلد من وحل السياسات الخاطئة بحشد طاقات قواه الحية من أجل التغيير، كان يعتبر هذا شرطا ملزما، كان يرى أن الوضع لم يعد يحتمل، وأن إنقاذ البلد من الانهيار القادم صار مسؤولية تاريخية، للبدء كان يجدها ضرورة إنشاء هيئة وطنية لتنسيق الجهد والفعل"¹.

نلمس في هذا المقطع ثنائية واضحة، لغة الصحفي وهي لغة غير يقينية تقوم على الفرضيات، ولغة المثقف المؤسسة على دقة الملاحظة، والثائرة على الرداءة وعلى الأوضاع التي لم تعد تحتمل. فصوت المثقف الذي راح في تشخيص أوضاع البلاد المأزومة، نجده قد انطلق من الدعوة إلى حشد القوى الحية وصولا إلى ضرورة الالتزام بالتنسيق بين الجهد والفعل، ومثل هذا الوعي لا يصدر إلا عن شخصية مسكونة بتجاذبات راهنها، وهي شخصية حملت على عاتقها القضايا المصيرية التي تبحث عن مستقبل مشرق لوطن دخل في نفق مظلم، بالشكل الذي صار ينبئ بانتهاء كُلي لمؤسساته، وما هذه اللغة إلا لغة مُتفردة تعبر عن مدى تعلق المثقف بقضايا مجتمعه، وقد وفق الحبيب السايح من خلال تشخيص هذه اللغة في تحقيق التكافؤ بين الرؤى السائدة في مجتمعه، أين يتجاور كل من الصحفي، المثقف، السياسي ورجل القانون في جو من التناغم والتباين والتفاعل والحوار.

2.1. الأسلبة _ la stylisation

تمتاز اللغات على مستوى آخر من الكلام إلى جانب التهجين، وهو المستوى الذي يُسميه باختين الأسلبة، وهو إلى حد ما تهجين ينحو منحى مُغاير عن التهجين الذي ذكرنا فكان أن تحول إلى أسلبة يُعرّفها باختين كالتالي:

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 74.

" هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصوّر، أي الوعي اللغوي المؤسّلب، والوعي المصوّر المؤسّلب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بوجود الوعي اللغوي للمؤسّلب وجمهوره الذي يُعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسّلب وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين"¹.

لا تظهر الأسلبة على كونها تجاور لغتين اثنتين في ملفوظ واحد، " إنما تظهر في الملفوظ لغة واحدة، غير أنها مقدمة في صورة أنية actualisé ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الأنية إلا إذا قُدّمت بواسطة وعي لغة أنية خفية تعمل بشكل غير مباشر"². والجدول التالي يوضح الفروق الجوهرية بين كل من التهجين (hybridation) والأسلبة (stylisation)

ب. جدول توضيحي للفرق بين التهجين والأسلبة

أوجه التشابه		أوجه الاختلاف
		التهجين
• كلاهما إضاءة متبادلة بين اللغات. • كلاهما طريقة لإبداع صورة اللغة في الرواية. • كلاهما يتأسّس على وجود لغتين لغة مشخّصة وأخرى مشخّصة.	الأسلبة	التهجين
	• لغة مباشرة أ من	• لغة مباشرة أ مع
	• خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد.	• ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.
	• لغة أخرى خفية، ضمنية.	• لغة أخرى حاضرة وصريحة.

¹ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص: 149.

² حميد لحداني، أسلوبية الرواية، ص: 88.

يتحدث المؤسّلب عن موضوعه من خلال المادة الأولية لتلك اللغة التي هي موضوع الأسلبة، والتي هي في الحين ذاته أجنبية بالنسبة إليه، لكن متى خرجت هذه اللغة المؤسّلبة عن كونها مادة أولية مُحَيَّنة بواسطة لغة مُؤسّلبة، إلى كونها مادة لغوية معاصرة للوعي المؤسّلب بشكل مقصود ومنظم؛ فنحن هاهنا بصدد الحديث ليس عن أسلبة مباشرة إنما عن مظهر لغوي جديد يدعم حوارية الرواية وهو التنويع*.

إن أي لقاء بين لغتين اثنتين، داخل النص الروائي بشكل خاص، يؤدي لا محالة إلى تأثر إحداها بالأخرى، وهو الأمر الذي يحمل اللغات واللهجات على التغير والتطور. وما الأسلبة إلا شكل من أشكال استدعاء وعي الآخر ومن ثمة إلحاقه بالشخصيات أو بالرأي العام ليحدث التنوع اللغوي في فضاء يثور عن النظام الواحد في القول، "ففي الوقت الذي تنتمي الأسطورة والملحمة إلى نظام فإن الرواية تبرز أولاً كجريان يأخذ معه اللغة الملحمية الأسطورية ويجزئها، هذه اللغة التي ستغنى بعدها بالأخبار التاريخية، وبحوارات المسرح، وبالمظاهر المتنوعة للكلمة النبيلة أو الشعبية"¹.

في رواية من قتل أسعد المروري نجد أنفسنا في حضرة إحدى الشخصيات وهي تطلق العنان لمخيالها فوق الخشبة فتدلي بما يلي:

" في صباحات الأحد والعطل والمدرسية، كنت أصعد من حي الميناء الى طحطاحة حي المدينة الجديدة لأحضر الحلقة. كنت أشق لي مكانا في الصف الأمامي وأربّع كما الآن، وليس كما تجلسون على مقاعد القطيفة هذه، لأكون قريبا من الكوال. وكم كان يبهرني بما لا أستطيع

* لنقف على الفرق الجوهرى الدقيق بين الأسلبة والتنويع نأخذ المثالين التاليين:

الأسلبة: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو لغة التراث من حيث معجمها وحمولتها الفكرية، بينما تصل اللغة المعاصرة تعمل في الخفاء بشكل مضمّر، إلا أننا نستشف تأثيراتها في السياق، ونلتقط بذلك الانتقادات الساخرة المضمنة في الملفوظ.

التنويع: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو اللغة المعاصرة من حيث مادتها اللغوية وحمولتها الفكرية. إذ يتم انتقاد لغة التراث بلغة معاصرة مجسدة وحاضرة في الملفوظ. ينظر: محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، ص:44.

¹ نخبة من الاساتذة، الادب والأنواع الادبية تر: طاهر حجار ص:123.

أن افعل معكم، لأن ما كان يخرج من لسانه لغة تسحر الروح، وكان مرة بعد أن لاحظ لهفتي على ما يحكيه اختبرني فقامت مكانه ورويت ما كان رواه من حكايات سيف بن ذي يزن مع شامة وعلي بسيفه ذي القفار المفروق يقتل الغول ذا الرؤوس السبع، والعفريت يخرج من قمقم الزجاجة دخانا: شُبَيْكُ لُبَيْكُ¹.

إن هذه المحادثة التي جرت بين ممثل رئيسي يقف على الركن، في مواجهة جمهوره وهو يحدثهم عن طفولته تقوم على وعين اثنين، وعي مُشَخَّص يقوم على لغة اليومي التبسيطية التي تكتفي بنقل المضامين لا غير وهو ما يظهر في النصف الأول من الملفوظ، ولغة أخرى مُشَخَّصة وهي لغة القول، أو حكايات الحلقة، وهو المعروف بلغته الساحرة التي تستقطب الجمهور، مخرجة إياه من عالمه الرتيب، سائرة به الى عوالم عجائبية غريبة، وهي عوالم تسكنها الغيلان والعفاريت، أين يتجاوز الخير والشر بحثا عن نهاية وحيدة ترتضيها إرادة الجماعة، أما الخير فينتصر وأما الشر فيرجع القهقري.

إن هذا التوظيف الذي زواج بين لغتين اثنتين تقوم كل واحدة منهما على خصائص قارة، نجده قد اجتهد في إبعاد الفارق الكبير الذي يمنع مثل هذا التقارب، باعتبار أن لغة الحكايات لغة شفاهية تلتقطها الأذان. وما من سبيل تصل به الأساطير التي يلقيها الى الجمهور إلا سبيل السماع، فالحكايات أو القوال مستغني عن الكتابة وغير راغب فيها، وفي ذلك تقوم فردانيته وخصوصيته التي تجعله مندمجا مع قصصه التي يلقيها، فالأول أي الشفاهي يقوم على الفطرة أما الكتابة الروائية فهي نتاج ثقافة تكتسب وتتكلل التجربة بصقلها وإثرائها بتنوع الملفوظات، أما على مستوى آخر فيمكننا القول أن ما "يميز الرواية ليس مجرد حضور تنوع الملفوظات وإنما كيفية هذا الحضور، وعلاقة ذلك بأشكال حضور المؤلف في الرواية، وهي أشكال تختلف عن الشكل الأصلي للحضور الذي يتمتع به الراوي الشفاهي"².

يأتي هذا النوع من الأسلبة الذي وظّفه الحبيب السايح كإجراء يقصد به محو الفوارق بغرض التأسيس لمعنى جديد يقوم على الاختلاف ويغذيه، فتشخيص الأسلوب اللساني الذي يقوم عليه

¹الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص:29.

²سيد اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، ص:94.

الآخر المتباين هو دعوة صريحة إلى الحوار داخل مقطع سردي، أين يأتي خلف لغة السارد لغة أخرى هي لغة الحكواتي المؤسلة بطريقة واعية أعادت بعثها ومن ثمة تحيينها. راح الحبيب السايح في رواياته ينهل من أكثر من معين واحد رغبة في طرق معاني جديدة، فكل أسلوب جديد إنما هو إرادة جديدة تروم البحث عن طرائق للقول تتسع لأكثر من وعي واحد. من ذلك نجد الخطاب القرآني الذي هو ثورة كتابية أولى، إرهاب لنهاية الارتجال والبداهة، إنه بداية المعاناة وإجالة الفكر، إنه إبداع للعالم بالوحي وتصور جديد له عبر رؤية جديدة للعالم¹. ومن المقاطع التي حضر فيها الخطاب القرآني مُشخصاً ما يلي:

ب. جدول توضيحي للمقاطع القرآنية المؤسلة مع مايقابلها من الخطاب الأصلي

النص المؤسلب	الرواية	النص الأصلي
الدولة ملزمة بأن تقول لهم أنتم مجرمون، لأن الذنب يبقى ذنبا ولتصفح عنهم بعد ذلك، أما الغفران فلن ينالوه لان الله وحده يعفو ويغفر يوم القيامة.	مذنبون ص 55	لله ما في السماوات وما في الارض، وان تبدوا ما في انفسكم او تخفوه يحاسبكم به الله فيغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء والله على كل شيء قدير. البقرة. الآية 284
لا حول ولا قوة الا بك. انت العادل في زرع الشعور الانساني متساويا بين البشر خيرا وشرا اللهم ان المتسبب في الفتنة أجرم من القاتل.	مذنبون ص 129	. واقتلوهم حيث ثقتموهم وأخرجوهم من حيث أخرجوكم والفتنة أشد من القتل...البقرة الاية 191.
فالفريضة المتحدث عنها ليست غائبة بل هي قائمة سارية يؤديها المومن كل يوم بعمله	مذنبون ص 149	. وما أبرئ نفسي إن النفس لأماراة بالسوء إلا ما رحم ربي، إن ربي غفور رحيم. يوسف الاية 53.

¹ أدونيس، الثابت والمتحول ج3، دار العودة، ط1، بيروت، 1978، ص:23.

		وسعيه ومجاهدة نوازع نفسه الأمانة بالسوء
وذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدا... البقرة الآية 143	ص 169	وأن الخالق أراد للمسلم أن يكون وسطيا يحب أخاه في الإنسانية.
. سخرها عليهم سبع ليال وثمانية حسوما فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية. الحاقة الآية 7	ص 215	ثم داسا صفوفًا كانت تبدو لي أعجاز نخل
زفنادها من تحتها الا تحزني قد جعل ربكحتك سريا. وهذي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا. فكلي واشربي وقرّي عينا فإما ترين من البشر أحدا فقولني إني نذرت للرحمان صوما فلن اكلم اليوم إنسيا. مريم الآية 26	مذبون 247	فأجابها ان كل شيء بدا بكلمة كُنْ، منبع كل ايمان وتجلي وارادة، فنفخ في رحم العذراء من روحه، واسند قلبا واغدق عليها رطبا، فنذرت له صوما فقرت عينها بمن كلم اهلها في مهده فحقت كلمة كن.
للذين اتقوا عند ربهم جنات تجري من تحتها الانهار خالدين فيها وأزواج مطهرة.. آل عمران الآية 15.	زهوة ص: 38	طز في سفير إن لم يكن مقيما في مكان ما من جنة هذه الأرض بأنهار خمرها وعسلها وأبكار حورها.

إن هذه المقاطع المؤسّلة والتي اكتفينا بذكر البعض منها، نجدها حاضرة بكثرة في روايات الحبيب السايح، بشكل خاص في رواية مذبون وبدرجة أقل في رواية زهوة. وما أسلبة أي

القرآن إلا رغبة من الكاتب في انتحاء سمت القول والأداء، طالما أن أسلوب القرآن إنما هو في وجدان كل مسلم مساوٍ للإعجاز، فما على المسلم إلا الانبهار ببيانه ولغته وتصويره البديع للإنسان وللأشياء، وما مذهب الكاتب المتمثل في مجاراته إلا رغبة منه في تكثيف معانيه، فالقرآن بليغ لاحتوائه عنصري الإيجاز والدقة في التصوير.

اجتهد الحبيب السايح في المقاطع المذكورة على أن تتجلى فيها اللغة القرآنية التي تطلب نوعاً خاصاً من التلقي، لكنه كان مُجدداً في عرضه لها ضمن الملفوظ، فكانت داخل نصوصه لغة مُحَيَّنة، وهو الأمر الذي لم يكن له أن يتحقق في غياب وعي آخر ولغة أخرى (اللغة المؤسسية)، شغالة في الخفاء، هذا " ولا يمكن للغة أن تُحَيَّن أو أن تُرسم لها صورة معينة إلا من خلال صوت آخر، غير أن هذه اللغة الواصفة غير ظاهرة في المثال، وإن كانت مع ذلك قابعة خلف اللغة الموصوفة، لأن علامات وجودها ظاهرة في صورة اللغة المُشَخَّصة"¹.

" وبرغم ذلك لم يضربها حتى عندما رفضت بإصرار أن يزوجني لأحد الحركى، وهددته بأن نتنحر معا ثم صارت تجد الذريعة تلو الذريعة لتأخذني معها فنقيم ليلة عند الجيران وأخرى عند الأقارب"².

"ثم وقف منها مظلي ذو قبعة حمراء ورطن عبر مكبر صوت محمول رددت الحيطان صداه، فترجم كلابو من خلفه أن ما سيعرض دليل على قوة فرنسا وبطش جيشها الذي الذي يتعقب الفلّاقة ويبيدهم حيثما كانوا"³.

في المقطعين لغة خاصة أفرزها العامل التاريخي ثم راحت بعد ذلك تشغل حيزاً هاماً في الاستعمال اليومي وحتى الصحفي بأبعاد ودلالات خاصة ومكتفة لدى الجزائريين على وجه الخصوص، وهي لغة بقيت محتفظة بشحناتها الدلالية رغم قرب الظرف التاريخي الذي أنتجها، فملفوظ الحركى*، هي وصف جامع لما استقر في ذهن الجزائريين عن أولئك الذين تأمروا إبان

¹ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص: 89.

² الحبيب السايح، مذبذون، ص: 94.

³ نفسه ص: 115.

الثورة مع فرنسا ضد بلادهم، وعليه فالحركي وابن الحركي هي كلمات تحقيرية ذات ثقل كبير في الوجدان الجزائري الذي ينبذ الدلالات المقيتة التي تحيل إليها. أما الملفوظ "فلاقة" فهي وصف استخدمه الفرنسيون للدلالة على كل من يقف ضدها مطالبا باستقلال الجزائر.

تأتي أسلبة الحبيب السايح لمثل هذه الالفاظ التي تستمد قوتها من شيوعها كما من دلالاتها العميقة داخل الأثرية التي نمت فيها وتطورات، كربة صريحة في الاستثمار في القيمة الحية التي تتمتع بها وبالتالي بأن تعبر عن نفسها بشكل مباشر. هذا وقد تتجدد اللغة بفعل إلحاق العبارات العامة باللغة الفصيحة التي يتكئ عليها السارد من ذلك نذكر المقاطع التالية:

" إذ دخلت في بداية شارع الأمير عبد القادر من طرفه الشرقي، ارتج نقالي لاتصال من عثمان مزهور يخبرني أنه حيثما مر في المقهى لشرب بريس وأمام الكشك لتعبئة نقاله وعند البقال لشراء الحليب، لم يكن سمع الألسنة يتناقل شيئا آخر غير خبر العثور على الأستاذ ميتا"¹.

"شرطة ميكي، خمس أيام جري بلا فائدة. قال الذي يسند ظهره على الحائط.

شكون يكون قتل الأستاذ؟ تساءل الذي كان يتلاعب بسكين الزر.

سمعت كان يعمل النش للحكومة. رد من كان يحشو سيجارة"².

"سلم لي على زهور هاذيك صاحبتني وخيرها سابق. قالت تواجهني.

يبلغ. قلت على ارتباك"³.

تحتوي هذه المقاطع على حوارات بين شخوص الرواية، أين تجاوزت لغة السارد الفصيحة والتي تجتهد في نقل المعاني بأمانة، مع لغة الشخصيات العامة الموجزة، تلك التي تحاول جاهدة أن تنتقل لغات المجتمع المتهمكة تارة، العنيفة والصادمة تارة أخرى. فعبارة: شرب بريس و شرطة ميكي، وكان يعمل النش للحكومة، يبلغ، هي عبارات يتقاسمها أبناء المجتمع الجزائري، إذ تجدها حاضرة على ألسن جميع الفئات دونما استثناء، ذلك أنها تعبر عن الطريقة

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 38.

² نفسه ص 40.

³ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 140.

التي يصوغ بها الفرد مفاهيمه للمحيط الذي يشغله بمظاهره وأيضا بمفهومه الانطباعي الخاص لمؤسسات مجتمعه التي يتعامل معها، فعبارة شرب بريس هي أوجز وأكثف تعبير عن سلوك قار في يوميات الجزائري والتي تعنى الاختلاف الى المقاهي، بينما عبارتي شرطة ميكي وكان يعمل النش للحكومة، هي لغة موجزة تنحو منحى التهكم من عمل جهاز الشرطة الذي لم يكن على قدير كبير من الجدية في التعامل مع قضايا المجتمع، فكلية ميكي تطلق على كل مجال يفتقر إلى الصرامة وإلى المسؤولية في أي شأن كان. أما تعبير كان يعمل النش للحكومة، فهو مفهوم وصياغة لموقف العامة من العلاقة التي تربط السلطة بالأفراد المثقفين، وهي العلاقة القائمة على مبدأ إرباك المثقف لحكومة بلده لا أكثر.

إن السارد الراصد للغات مجتمعه نجده قد عمد إلى أسلبة لغته بالاستعمالات العامية التي ترجع إلى فئات اجتماعية خاصة، لكل منها خصوصية في صوغ رؤاها وقضاياها، وعلى ذلك فإن إمكانية فتح النص على أكثر من قراءة واحدة تصوير متاحة بشكل يستدعي حوارا صريحا بين التنوعات الكلامية الموجودة في المجتمع. فاللغة هي حاملة للغات أخرى دون أن تقوم بمصادرة علامات وجودها، في ذلك يقول باختين:

" إن الوعي اللساني الثاني للمؤسلب ولمعاصريه يُباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلبة، ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسلبها والتي هي أجنبية بالنسبة إليه، لكن هذه الأخيرة هي نفسها مُقدّمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسلب، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة: إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك البعض الآخر في الظل وتوجد نبرات خصوصية ومقامات تناغمية بين اللغة موضوع الأسلبة وبين الوعي اللساني المعاصر، وباختصار فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لا تترجم إرادة ما سيؤسلب فحسب، بل أيضا الإرادة اللسانية والأدبية للمؤسلبة"¹.

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي تر: محمد برادة، ص: 122.

3.1. الباروديا _ la parodie

إذا كانت الأسلبة تعني توافقاً بين نوايا لغة مؤسّلبة وأخرى مؤسّلبة، فإنه متى اتخذت الأولى موقفاً ساخراً من الثانية فثمة باروديا (محاكاة ساخرة)، إن للسخرية الأدبية حسب باختين دور كبير جداً في تاريخ الرواية الأوروبية أساساً إذ يقول: "ويمكننا القول أن أهم النماذج والأنواع الروائية قد أبدعت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة عن طريق المحاكاة الساخرة"¹، الأخيرة تتمظهر بشكل أساس في تقليد كلام الآخرين كما نطق به للوهلة الأولى بغرض السخرية منه.

تأتي مقولة المفارقة l'ironie لتشمل غيرها من الأساليب الساخرة، وهي عبارة عن "صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد، والمفارقة أخف من الهزء والسخرية لكنها أبلغ أثراً بسبب أسلوبها غير المباشر، لذلك يتطلب إدراكها ذكاء وحساً مرهفاً، هذا وتتصف المفارقة غالباً باستخدام عبارات المدح لتفيد الذم والعكس من ذلك اقل وروداً"² تُعمّق الباروديا من حوارية اللغات والأصوات في الرواية. فالكلمة في الباروديا إنما هي حاملة لصوتين اثنين متصارعين ولدلالة مزدوجة تجمع بين النقيضين، وهو الأمر الذي يضمن فعل التداخل بين وجهتي نظر داخل تركيب هجين، مقصود ومؤطر، يستثمر في تفكك اللغة إلى لغات مختلفة شكلاً جديداً خاصاً به.

تحتل الباروديا في روايات الحبيب السايح مواضع كثيرة، تظهر فيها الذات الساردة، المبدعة وقد انشطرت نصفين، وهي تستند في ذلك إلى الحديث بواسطة كلمة الآخرين. ومن ذلك ما يلي:

"اكتفيت بهز رأسي، كنت أفكر في هذا الذي، على بعد ثلاثة أيام من عيد الفطر، كان اقتنع بان الله اصطفاه ليدخله جنته جزاءً له على قتل غيره"³.

¹ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص: 76.

² موسوعة المصطلح النقدي ج4، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1993 ص: 258.

³ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 20.

" لكنه بحلق إلي إذ سألته في نهاية الأكل إن كان مؤمنا ورد علي مستغربا: بماذا؟ بالله. فاعتذرت له على أنه لم يكن في نيتي أن أرقب على ما في قلبه. فتحسّر لي: من ذبحوا عائلتي يقولون إنهم مؤمنون"¹.

"... وصاغت بلاغتها بيروقراطية حزبية، قبل أن تحدث الرجفة في خريف ثمانية وثمانين ليتهاوى صرح الوهم، كورقة دلب، ومعه آخر شعار مهلوس رفعوه عاما من قبل: دين واحد، شعب واحد، حزب واحد"².

تظهر في هذه المقاطع مجموعة من القيم المزيفة و الأحادية، فسخرية المتكلمين من هذه القيم التي تبيح القتل و وتُلحق شرعية الفعل والتصرف بفرد واحد لمجرد أنه يعتقد بأنه هو الأصلح، إنما هي سخرية تذهب في اتجاه معاكس للدلالات التي ترافق هذه العبارات، وهي في مجملها دلالات تخدم فئة ضيقة لا تجيد سوى التخندق ضد إرادة الأغلبية، في الحياة وفي الإبداع وفي الثقافة، فالقتل تحول إلى مُبرر لولوج الجنان، كما أُلحق الذبح بسلوك من التمس فيه المجتمع قاسم الإيمان والتقوى.

إن هذه الطرائق النموذجية على المستوى الاجتماعي والفردى لفئة مقصودة بعينها في المقاطع المذكورة، وهي طرائق في الرؤية وفي التفكير يجمعها قاسم مشترك هو الرؤية الشمولية والإقصاء الصارخ للآخر، نجد أن السارد يتعارض معها متخذا منها موقف السخرية، غير أنها "سخرية لا تهزأ بقدر ما تتألم وهي تُشخّص حالة انحلال الإنسانية وتحولها إلى همجية العودة إلى زمن الغاب في أشد حالاته وحشية. فالرواية انتصار للمبادئ والروح في شتى أشكال تحللها للأذى والإرهاب وتخلّصها من وعاء الجسد، من إكراهاته و صرخاته، كانت الروح تسخر، تُلْتذُّ و تضحك في لحظات كان الجسد ينزف، يتعذب يفنى. كانت الروح تحيي في زمن كان الجسد يموت ببطء"³.

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص:100.

² نفسه، ص:253.

³ ابراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، الناية للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2014، ص:80.

في مواضع أخرى نجد السخرية بادية من فئات بعينها تحمل قيما تأتي على تهديم المجتمع وتحويله إلى مرتع للفساد وللمفسدين، من ذلك ما يلي:

" ونظر جهة المهرج في العتمة، كأنه استبطأ رد فعله الذي لم يتأخر.
وعليه كلما كانت درجة فسادك أكبر تضاعلت درجة احتمال عقابك"¹.

يظهر كلام الآخر المختلف في عبارة: كلما كانت درجة فسادك أكبر تضاعلت درجة احتمال عقابك. أي الفساد الكبير يقابله العقاب الضئيل، وما تلك الا نية ظاهرة غير مقصودة، إن مثل هذا الفهم إن نحن بحثنا له عن أثرته التي نما فيها وازدهر، سنقع لا محالة على فلسفة مُهلكة تبحث في تكريس الفساد والإفساد، وجعله سلوكا ثابتا بحيث يتحول إلى مؤسسة قائمة بذاتها، وما ذلك الى رغبة في إبعاد إجراء العقاب بغرض الفرار منه، إن ما يريد المتكلم قوله هو أنه كلما كان فساد الفرد أكبر كان عقابه أكبر، أو أن درجة العقوبة من درجة الفساد. إن القول الأول يشتمل على مغالطة أتى بها أولئك الذي يُبرِّرون أفعالهم وفق منطقهم المعطوب، إن هذه المحاكاة الساخرة التي أدرجها السارد، يُراد بها المعنى الضدّي للمعنى الظاهر، وهو بما لا يدع مجالا للشك تعبير عن سقوط القيم العادلة في مقابل أخرى تبرر الفعل الشنيع وتحثُّ عليه. وما ذلك داخل المتن الروائي إلا رغبة من الكاتب في استدعاء نوعا من الحوارية تلتقط النوايا والأفكار التي تتصارع في المجتمع.

يعمد الأسلوب الساخر إلى هدم بعض القيم التي يُمجدها أصحابها، ومن ذلك قيم الاستعمار الفرنسي، التي أثبت التاريخ أنها لم تكن إلا وليدة لنظرة استعلائية سقطت في مواجهة شعب أعزل التفّ بصدق حول قضيته العادلة فكان أن أتاه القدر في نهاية المطاف نصرا مظفرا، غير منقوص، ومن ذلك ما يلي:

"وأسر إليها أن لهم تنظيما منتشرا في كل مكان يسمونه الجبهة فيه رجال ونساء وفتيان يخبرون بالصغيرة والكبيرة مما يجري في المدينة والريف وفي البوادي. وسخر لها أنهم

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص:26.

حملوا سكاكين وبنادق صيد ليخرجوا فرنسا القوية بطائراتها ودباباتها وسلاحها الكبير وعسكرها الكثير"¹.

تتمثل الباروديا في عبارة: حملوا سكاكين وبنادق صيد ليخرجوا فرنسا القوية بطائراتها ودباباتها وسلاحها الكبير وعسكرها الكثير، وهي العبارة التي كانت مبدءاً أساساً لوصف النواة الأولى لجيش التحرير الوطني، وهي النواة التي تسلحت أول الأمر بصدق القضية ومن ثمة جاء القدر كاستجابة لصرخة أرسلتها قلوب الشعب الجزائري المؤمنة بعدالة قضيتها. في العبارة إقرار من السارد ضمناً بقوة فرنسا وبعدها وعتادها، لكنه في نفس الوقت لا يسخر من حاملي بنادق الصيد والسكاكين في وجه الظلم، فالحقيقة التاريخية تقول إن التمرد عن الوضع الراهن يبدأ بصرخة، بقول لا، وما الإنسان الثائر إلا ذاك" الذي يقول لا، ذلك الذي جُبل على تلقي الأوامر طوال حياته، وفي لحظة ما رفضها، إن هذه "اللا" تريد أن تقول أن الأمور استمرت طويلاً وأنه لم يعد بالإمكان قبول المزيد"²، ومن ثمة فإن الواقع يذهب مذهب السارد الذي يؤمن بمقدرة السكين وبنادق الصيد على دحر الدبابة والعسكر، في مقابل خطاب الاستعمار الذي يسير عكس هذه المقولة ويسخر منها.

استطاع الحبيب السايح أن يفتح نصوصه على مصراعيها لدلالات مغايرة ومتنوعة، تعكس خطابات ورؤى لأطراف من المجتمع تقف كل منها على النقيض من الأخرى. في مستوى أول هذه الكلمات هي كلمات غيرية، اعتمد عليها الكاتب بغرض دحضها ومن ثمة تمرير دلالات معاكسة لها، وبالتالي تسخير نوايا الآخر لتمرير أهدافه هو التي هي في تناقض كُلي معها. إن الكلمة الغيرية التي تنتمي إلى نصوص لغوية سابقة، نجدها قد استدعيت إلى نص جديد معاصر، بعد أن أقحمت في سياقات جديدة عن طريق توظيف واعٍ وذكي، جعلها تعبر عن

¹ الحبيب السايح، مذنبون ص: 81.

² L'homme révolte. Camus Albert. Gallimard. paris. 1951. p: 25

ترجمه إلى العربية نهاد رضا، بعنوان الإنسان المتمرد عن منشورات عويدات بيروت بموجب اتفاق مع دار غاليمار باريس، ط3 1983

نوايا جديدة مناقضة لها، ذلك هو ما تسعى إليه الباروديا وهو توليد دلالات تجمع بين معنيين، ظاهر وخفي، أما الثاني فمتعلق بنوايا الكاتب (اللغة المؤسسية) أي بدلالة النص الأدبي.

2. حوارية الأجناس المتخللة les genres intercalaires في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة) :

تقع الحوارية الروائية كممارسة مسؤولة لتنظيم دقيق، يتحكم في شبكة تبدو للوهلة متناثرة ومتباعدة وغير محتكمة إلى نظام يسيرها، ويسير بها نحو أفق معلوم. إن حوار التعدد والاختلاف ألفيناه قد تجرد من الهوية الواحدة والمستقرة على حال إلى هويات جديدة لا تقبل التفوق في زاوية قارة، تنأى عن الأخذ مما كان إلى وقت قريب منافي ومغاير لها. إن ملفوظ الجنس الدخيل يحمل في طياته دليل قيمة لا يدع مجالا للشكل في أنه يأتي في مرتبة ثانية، بعد جنس آخر أصيل له حدوده الثابتة، جنس يحوز الشرعية التي تلحقه بما هو مشروع ومقبول، أما ما دونه فهو دخيل، يقع خارج حدوده، غير مرغوب فيه، وما الدخيل إلا ذاك الذي إن دخل في الفن الأصيل ؛ داس على حدوده وأفسده، وألحق به هُجنة، غير ملامحه وعبث بِحَدِّهِ*.

إن في قبول الكتابة الروائية للأشكال الدخيلة إقرار صريح بقبول هويات جديدة تعيد صوغها، بما يتماشى مع مقولات التنوع والاختلاف المؤطر والمتحكم في زمامه في دائرة أعلى تعيد تشكيل نفسها. وهي تستعير من الأجناس الأخرى أشكالها وصيغها الراغبة في الانفتاح والابتكار. إن هذه الكتابة الروائية المعاصرة، "مستفيدة مما خوله لها أفق انفتاح النص الروائي، نَحَتْ مناح متقدمة في تجريب قوالب مغايرة، أدت بها أحيانا إلى تجاوز حدود هذا الجنس،

* والحد المقصود هنا هو عمود الفن وأحد مبادئه، الذي يعني تحديد الشيء من جميع الوجوه، فلا يخلو فن من مبادئ عشرة نظمها أبو العرفان محمد بن علي الصبان (ت. سنة 1206هـ) صاحب كتاب حاشية الصبان على شرح الأشموني على الفية ابن مالك. ويقول فيها: (إن مبادئ كل فن عشرة. الحد والموضوع ثم الثمرة ونسبة وفضله والواضع. والاسم لاستمداد حكم الشارع| مسائل والبعض ببعض اكتفى. ومن درى الجميع حاز الشرفا). ينظر: محمد بن أب القلاوي الشنقيطي. فتح رب البرية في شرح نظم الأجرمية. شرح أحمد بن عمر بن مساعد الحازمي. مكتبة الاسدي مكة المكرمة. 2010. ص:3

والوطء على ركائزه الرئيسية المتمثلة في السرد والتبئير والشخوص والفضاء والزمن، وما بينها من وشائج متعاقبة، وفضلا عن ذلك، انسافت خلف موضوعات جديدة، كانت الرواية المتعارف عليها تتأبى عن التطرق إليها بشكل مباشر¹. وعليه حل نص مبتكر يشغل المركز، وهو إلى ذلك يمتح من نصوص أخرى قديمة وحديثة، هو نص متعدد اللغات والأساليب، يرفض ذلك الحضور المتفرد والمتحكم في زمام الخطاب الروائي، هاهنا نحن بصدد الحديث عن اجتماعية الأدب، في وقت أن الأدب إنما هو موضوع خاص جدا يقدم نفسه باعتباره لغة خاصة، إن نحن أخذنا على سبيل المثال رواية تقليدية لبالزاك، فكيف هي العلاقة التي تربط رواياته بالقاسم الاجتماعي؟

يجيب بارت على هذا السؤال فيقول:

"... فمن ناحية أن اللغة الأدبية لغة للسرد المكتوب، وليست لغة منطوقة، ثم إلى جانب ذلك هناك في هذه الرواية عدد كبير من اللغات المقلدة، إن ما يهم الأدب، ليس هو كون الرواية تعكس واقعا اجتماعيا، إن ما يميز العمل الأدبي كالرواية على سبيل المثال هو كونه يقوم بما يمكن أن نطلق عليه محاكاة اللغات، مما يتولد عنه أن الأدب، أو الرواية، عندما تُقدّم نفسها ككتابة أدبية، فهي تنسخ الكتابة الأدبية السابقة عليها"².

النص الروائي وهو يتقبل أكثر من لغة واحدة تختلف عنه، قد اتكأ على مبدأ الإنارة المتبادلة بين اللغات، بين الرؤى والمواقف والأفكار والأساليب. إن إجراء استدعاء الأجناس ومن ثمة خلخلتها وصهرها في نص مركزي يتغذى من التنوع، هو عينه من وجهة النظر التاريخية المناخ الحقيقي الذي تبلورت فيه الرواية. إن هذا الجنس الذي يرتكز على مرونة الخطاب، نجده يدين بدرجة كبيرة إلى "قدرته على إدخال أجناس فنية أخرى إلى جسده، هذه الأجناس التي تلعب أدوارا بنائية وجمالية تساهم في تخصيص النص وتفعيل مساراته السردية وتعدد أصواته

¹ إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة السرد وتشكل القيم، ص: 82.

² رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: بنعيد العالي، توبقال للنشر، ط3، المغرب، 1993، ص: 36.

ولغاته، فهذه الأجناس حين تدخل إلى جسم النص الروائي فهي تكسر وحدته وتسهم في تجديد شكله وبنائه العام"¹.

إن الحوار الجاد والحيوي هو ذلك الذي يجري بين أطراف متباينة، وفي ذلك إبعاد للرتابة التي يمكن أن تطغى على لغة ثابتة تسير وفق خطية تأنس بنمط وحيد من التواصل، إنه حوار حقيقي بين أجناس متخللة، منها ما هو أدبي كما منها ما هو غير أدبي (الأسلوب القصصي بأنواعه المختلفة، الرسائل، المخطوطات، الاقتباسات، المزج بين الشعر والنثر، لهجات ورطانات مختلفة...الخ)، إن ما يجعل لهذه الأنواع حضور فعلي في الرواية هو محافظتها على أسلوبها واستقلالها وأصالتها، "إن تداخل الأنواع والأجناس من الأمور الطبيعية، ويستدعي ذلك التطور الذي يعرفه الإنتاج الكلامي، والتعقيد الذي يعرفه بتطور وتعدد أنماط الحياة وأشكالها، ولعل الرواية الآن من أكثر الأنواع الخيرية قبولاً لتحقيق هذا التداخل والاختلاط، باعتبارها النوع الأكثر اتصالاً بواقع العصر المعقد والمتغير باستمرار"².

إن إجراء الدمج هذا الذي يستند إليه الفن الروائي، هو الذي جعله في علاقة مباشرة مع العالم المتغير، وهو عالم يقوم على المختلف والمتباين، لكنه داخل النص هو شيء آخر، هو وحدات صغرى تؤسس لعالم واعي ومنسجم، عالم يزعى حوار الأصوات المتباينة، ويرفض النمذجة والسمات الكلاسيكية التي أرهقت كاهله "إن رفض النموذج يجب أن يقوم على الوعي العميق وليس مجرد الرغبات الكامنة لدى الذات في التغيير، فأى إعادة نظر في المكتسبات لا يمكن أن تكون ذات جدوى وفاعلية في دفع الفن إلى الأمام ما لم تقم هذه الإعادة على الوعي الشامل الذي استوعب الماضي وفكر في إنتاج الجديد، إنه وعي يهدم ليبني، ويفكك ليركب"³.

يقوم عالم الكتابة السائحية على غرار الرواية العربية المعاصرة على نصوص متعددة (نصوص دينية، تراثية، لغة المقامة، لغات التصوف، أمثال، وصايا، أقوال مأثورة، خطب..الخ)، وعليه فإن هذه اللغات التي تتجاوز وتتأقّف في الرواية، تلغي مقولة اللغة الواحدة

¹ عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص: 141.

² سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997 ص: 197.

³ عماد البليك، الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط1، الدوحة، 2008، ص: 133.

الصارمة التي تدعم مقولة الجنس، ذلك أن الرواية العربية "نشأت وتطورت ضمن سيرورة الثقافة وهواجس النهضة، وإيقاع التصنيفات الاجتماعية وتبدل القيم وتوالد اللغات داخل اللغة الواحدة، الأمر الذي أعطى للرواية مكانة مميزة وحساسة لأنها الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات"¹، اعتمادا على خطابها الخاص الذي أضحى يتقاطع مع الخطابات الأخرى، بهدف بعث صلات جديدة تُنشئ فيما بينها دلالات تتأسس في علاقاتها مع غيرها من الملفوظات.

1.2. لغة فن المقامة:

أبان الأديب العربي حرصا كبيرا على إظهار تكلف وتصنع كبيرين وهو يكتب نصوصه النثرية، فكان ذلك إيذانا بنظرة جديدة تحكم لغة النثر الروائي بالواقع الذي نمت أول الأمر في خضمه، آخذه من لغته التي تقترب من المجتمع أداة له، فتقدمت اللغة الانفعالية في ظل تراجع نظيرتها التقليدية، حدث ذلك " بفعل الشرط النفسي الذي عاشه الشعب العربي بعد خيبة وطنية كبيرة، وما تلاها من هزائم، أو انتصارات، وخاصة شرائح المثقفين والعاملين في حقل الإبداع الفني بأنواعه، هذه الخيبة أو الزهو وضعوا المبدعين العرب في حالة مراجعة ذاتية، اختلفت في طبيعة تجلياتها ودرجاتها، غير أنها اتصفت عموما بقدر ملحوظ من التوتر والتعاطي الانفعالي مع الأحداث"².

إن اللغة في يد الحبيب السايح إنما هي معين لا ينضب. هي أجزاء يؤثث بها عوالمه التي تأتينا نصوصا، تأخذ من جهدنا الشيء الكثير عند خوض مغامرة القراءة، ذلك أنها -أي اللغة- " هي التفكير، هي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إذن إلا داخلها، أو بواسطتها. فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... الحب دون لغة يكون

¹ محمد برادة، أسئلة الرواية وأسئلة النقد، شركة الرابطة، ط1، المغرب، 1999، ص: 56.

² جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 42.

بهيميا. والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن؛ إلى لاشيء¹. لذا يأتي تعامل الروائيين مع اللغة تعاملًا مميزًا، وهو تعامل يتأسس على علاقة الكاتب باللغة ونظرته إليها من حيث هي إمكانات دلالية في شكلها الأولي، يُؤتى بها بغرض التأسيس لهذا البناء الضخم الذي هو الرواية، وما الروائي إلا ذلك النحات الذي له دراية عميقة بعالم النحت والمنحوتات، وهو في عالمه ذاك مجبر على أن ينحت من الأشكال الأولية التي تكفلها له الطبيعة، عالما خاصا به يستجيب لرؤية خاصة وذوق خاص يقوم على تجربة فردية في الإبداع والفن.

كذلك هو الشأن عندما يتعلق الأمر باللغة السردية، التي هي في عرضة دائمة لخرق حدودها المتوارثة. إن فعل الكسر الذي تتعرض له الأشكال الجاهزة، هو إجراء يرمي إلى إبعاد فرضية تقديس اللغة، في مقابل طرق آفاق جديدة ترقى بها نحو رهان الابتكار والتجريب، إن الروائي لا يحجر على اللغة " إنما يوسع المجال أكثر كي تتغذى وتشرب أنفاسا جديدة تخرج بها من جمود الفصحى، ومع ذلك يجعل لمنطق التغذية حدودا تليق بمقاماتها الدلالية التي لا يمكن أن تتداخل وتتشعب. ولعل ما يبرر هذا التعدد على مستوى الحضور اللغوي في النص الروائي هو حرص الروائي على أن يكون عمله غير جهوي، يتحدى الحدود الإقليمية ويتجاوزها بحثا عن آفاق العالمية².

ارتقى الحبيب السايح بلغته التعبيرية رقيا كبيرا، وقد أثر أن يسلك مسلكا جعله يطرق أبواب فن تراثي قديم، ألا وهو فن المقامة*، بالدرجة التي جعلت للكلمة الروائية دور البطل الذي يسترعي انتباه القارئ على حساب العناصر الأخرى التي لا تقل أهمية في العمل الروائي، فقد أثبت جنس الرواية عبر الزمن، قبوله لمختلف الأنساق التي تدعم تفتحه على باقي الأجناس وحواريته معها" فقد بات من المؤكد في أزمنتنا المتأخرة بأن الرواية العربية تتقبل مختلف

¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 24، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص: 93.

² إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة السرد وتشكل القيم، ص: 72.

* المقامة فن من فنون الأدب العربي، وهي فن يتصل بحياة الناس وبيومياتهم، وهي لفظة خصها التاريخ الثقافي العربي دون غيره بميزة جلية، إذ أخرجها من جمود المعجم ليضعها دليلا على نوع أدبي. يرى عبد الفتاح كيليطو أن الكثير من الأنواع الشعرية لها معادلات في ثقافات أخرى، في حين أن جنس المقامة جنس عربي خالص، لكن أسباب ظهوره ليست واضحة، فلا يتضح جليا السبب الفعلي لظهورها، فهي تبدو للوهلة الأولى زهرة برية لا يعرف كيف تفتحت. ينظر: عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 2002، ص: 5 و6

الأبنية، وتتشرب مختلف الأنساق الجمالية كتلك التي يطرحها المنظرون المعاصرون، سواء بخصوص الحادثة أو ما بعد الحادثة، كما أنها قد نجحت في اختراق هذه العوالم الحداثية من خلال تطويرها لأدواتها الفنية وتطويرها لجماليات لغتها وخاصة منها تلك اللغة السردية الراقية، التي جعلت بعض الفنون القديمة أداة طيعة للتوظيف الفني مثل لغة التصوف والميثولوجيا¹ وهو الأمر الذي نجد تفسيره في مواظبة الروائيين على تطوير لغاتهم بغرض الاقتراب من النموذج الأرقى للكتابة السردية، وهو النموذج الذي ما فتئ يفرض حضوره باستمرار في مشهد روائي جديد ببنية راقية جديدة كل الجدة، وهي فنية تجتهد في إلحاق جمالية الأشكال بجمالية المضامين و " يعرفها بعض النقاد بالكتابة عبر النوعية، أو سرد القصيدة النثرية كما هي عند البعض من كتابنا، وهو أسلوب مُستحدث يقوم على لغة الشعر والتصوف، والسريالية، ذلك لاستجلاء الباطن الفردي، ومُساءلة الدواخل الموعلة في التبطين، مُعتمدين اللغة الصوفية الراقية الحبك، للوصول إلى تلك الأدغال، المنتهية إلى كوامن الروح الإنسانية في خلجاتها المختلفة"².

ارتقى الحبيب السايح بأسلوبه وبلغته التي يكتب بها نصوصه، فكان أن استقلت بعض رواياته بطابع التبطين آخذه بذلك بأسباب الغرابة رغبة في قول ما لم تقله النصوص السابقة، بما في ذلك تلك المعاصرة له، إن التمكن الذي يحوز عليه هذا الكاتب، نجده قد أثار له سبيلا للإدلاء. راح الكاتب يتتبع خيوطه بجهد كبير، فكان أن انفرد بلغة خاصة تتقاطع مع جنس المقامة في أكثر من خصيصة، من ذلك ما يلي:

"وضع عبد النور، خلال هجته الأخيرة في الخلوة، القلم والسجل السابع عشر جانبا. واسند ظهره إلى الجدار، منتظرا عودة رضوان. فعاودته لسعات سقمه أشد وخزا في أقصى مفصل من جسده. فذرفت عيناه المحدثتان في المطلق دمعتي وهن امتصت أثرهما جذور شعر لحيته المشتعل. لا حزنا على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طيلة عشرة أعوام، كأنها ساعات عابرة، أو على دنيا مثل سراب كان سيغادرها، فإنه امتلأ بالقناعة والرضا، ولا حسرة

¹ بليحيا طاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحادثة، ص:20.

² بليحيا طاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحادثة، ص:21.

على عافية أحسها راحت مثل شمعة تذوب، فثقلت عنه حواسه، وخانتها العبارة وخذله الخيال. ولكن رهبة مما انقبس في خاطره كسنا برق أشع له إلى روض نوراني"¹.

لا يخفى الجانب الجمالي للغة في هذا المقطع، وهو جانب ألفيناه يرتقي إلى مستوى الحدث من حيث الأهمية والحضور الملفت للانتباه، وهو حضور خرج بلغة السرد من مراميها الأولية إلى أخرى تبحث عن الصورة اللغوية المبتكرة، بمدلولات جديدة تؤثت الخيال وتُنمّي الذائقة الأدبية بأخيلة لم يُسبق إليها، وفق نسق من الأدلة ينظر إليها على أنها استعارة كبرى، طالما أن " الرواية ككل يمكن النظر إليها على اعتبارها استعارة تمثيلية كبرى، إن الطابع الأسلوبي للرواية يتحدد بزاوية نظر الراوي، مما يكون له أكثر مباشرة على تحديد هوية الرواية"²، إن مسار الرواية في هذا المقطع وهو يطالعنا بلغة انزياحية وبنسقه المهيكلة بدقة، وفق رؤية تروم استثارة حواسنا الذهنية والتأويلية بحرية غير مشروطة، رغبة في حصول الأثر الجمالي البليغ الناتج عن حوار لغة السارد مع لغة فن المقامة.

" فأصغى عنه إلى منوال حوافر الحصان في التربة المبللة، بإحساس وقعها رضا في قلبه لتذكره يوم وقف أمام صورة أمه بالأبيض والأسود مكبرة في الإطار المذهب، وتأمل ضحكتها المتفجرة. فاقشعر جلده، لحظتها. وساءلها إن كانت تدرك أنه شعر باختناق. لأنه تخيلها أدتها لزوجها نذير، باكي الخاطر أن لا تكون في الأصل من أجل أبيه. ودنا منها. ونأى واستجلى سرّها، لغيرته عليها من رجل حال بينه وبينها، ثم انشغل عنها ليل نهار بمآرب السياسة والأسفار وبالولائم ولكنه غمرها بالحلي الثمينة والألبسة الفاخرة شغفا بها حقاً، وتعويضاً لها عن غيباته المتكررة، كان دخل عليها فوضع يده على رأسه، وخلّل له شعره، مُتَحَبِّباً، فتجمد عنه، فتقدم وأزاح الإطار، وفتح باب حزمة صغيرة مسبكة في الجدار، وأدخل حزماً من الأوراق النقدية، ثم التفت إليه ماداً له إحداها. فما نطق ولا تحرك، فابتسم، ولوح بها، قريباً

¹ الحبيب السايح، زهوة، دار الحكمة، ط1، الجزائر، 2011، ص:05.

² حميد لحداني، أسلوبيّة الرواية، ص:51.

من وجهه الصامت، وأوعز إليه أنه يستطيع أن يأخذها كلها أو بعضها من عند عزيزة متى شاء، وأعاد كل شيء إلى موضعه"¹.

في هذا المقطع تظهر لغة سردية خاصة، غير تلك التي اتكأ عليها النثر واناوجد طوال مسيرته الحافلة بالتجاذبات بين التقليد والتجريب، أين كان يقترب من الواقع بعوالمه الإيحائية، إنها لغة سردية غاصّة بالمتراصف والمتضاد من اللفظ، إنه عينه النثر الذي دعا إليه الهمذاني "ذاك الذي يصدر عن روح مخالفة، ويجعل في المقدمة بدل بلاغة الإقناع، شعرية الكتابة المرموزة، يتوارى المعنى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات، والكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول: لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز"². وهي الرموز التي تأتي على جهد القارئ الذي لم يعهد هذا النوع من النثر المستعصي والمنغلق على نفسه، إلى درجة تستوجب تأطير تلقيه له بفضول متزايد، يبحث في إحلال وشائج جديدة للتواصل معه ومع لغته الجديدة الباحثة عن التفرد. كيف لا وهي "انسجام وتناغم وانتظام، إن اللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر، ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته"³.

يقوم جنس المقامة على خاصية دقيقة جدا في الكتابة، وهي ما تعلق بانتقائها للألفاظ التي تؤثرها دون غيرها لعرض مدلولات تخدم تفرد هذا الجنس الأدبي، وهي ألفاظ منتقاة بدقة متناهية، من ذلك ما يلي:

" فلما نزعته عنه العصابة رأى نفسه داخل حجرة وقفت له فيها امرأة شابة مشتهاة في لباس رقيق لا يستر جسدها إلا بقدر ما يظهر مفاته، خالها مسحورة تجسدت له من إحدى قصص بهيجة. أخذته من يده. وأجلسته بجنبها على أريكة. فغمره طيبها برغبة. فسألها من تكون. فأخبرته أنها روح ماري النصرانية. وقالت له إنها تعرف قصده، ففزع، فأمنته، مائلة

¹ الحبيب السايح، زهوة، ص: 29.

² عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرفاوي، ص: 75.

³ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 111.

عليه، وأخبرته أنها كانت تراقبه مذ حل بمقام لها ولأهلها فيه قسمة، فتعجب لها كيف يكون للنصارى قسمة في مقامات أهل الإسلام. فذكرته أن الأنبياء جميعا من أب واحد.

ثم وضعت راحتها على خده وحننت، فأصابته سهوة رأى نفسه خلالها مشى في مرج أخضر زينته نواوير حمراء وصفراء وبيضاء وشقائق نعمان ابتهجت عليها فراشات ربيع زاهية، وعصافير ذات ألوان صفراء وخضراء وحمراء وزرقاء عجيبة حامت حوله ثم اتجهت صوب قطعان أغنام بأحمالها واختفت عند ضفة الوادي حيث طار سرب حمام بري وعبر في خيلاء ملكية فوق دار لا يخرج من مدخنتها أثر للحياة كما يخرج دخانا من بقية الدور ذات السقوف القرميدية الحمراء"¹.

يقوم هذا المقطع على الاحتفاء باللغة بشكل كبير، وهو احتفاء بالإحياءات الكثيرة الممكنة عند كل فعل جدي للقراءة، إنه جهد كبير مبذول من طرف الحبيب السايح في هذا المقطع الذي يعكس ما هو أشبه بالهوس باللغة وباشتقاقاتها وبصورها التي تأتي تباعا عند كسر الشكل التقليدي المتوارث، وفسح المجال أمام إمكانات اللغة الهائلة إن هي وضعت أمام من يمتلك ناصيتها بشكل مسؤول، ويحسن هيكلة وإدارة استعمالاتها الرامية إلى الارتقاء بالقول الحسن إلى أساليب تستثمر في دلالتها غير المنتهية "ومادام أن اللغة سواء أكانت منطوقة أو مكتوبة هي عبارة عن دلائل، فإن الأسلوب هو الذي يُجليها، كما أنه يبرز براعة المؤلف في تمكنه من اللغة، يجعلها طينة يخلق منها ما يشاء، وهنا يحدث الانزياح عن المؤلف، حيث يحتل الرمز عمق اللغة ويصير أداتها مما يجعل منه هو الآخر لغة تتطلب قدرات معينة من القارئ تمكنه من كشف ما تحمله اللغة من أفكار ورؤى"².

يسعي الحبيب السايح إلى قول ما يجذب القارئ ويأسر ذائقته، التي تطلب المزيد من الإبهار ومن الإشراق اللذين يظهران في جل جملة وتراكيبه وتعبيراته التي يسبكها كقطع من البيان الذي لا ينضب معينه، إنه يريد لغة مرصعة بما حُببت به البلاغة من سحر وزخارف يُنميان

¹ الحبيب السايح، زهوة ص: 54.

² سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 19 جانفي 2018 ص: 109.

الحس المرفف ويحثان على تلقيه وتذوقه، إنه يضع نصب عينه أثناء فعل الكتابة نموذجاً مثلاً من مُكتمل القول، ومن ثمة يجتهد في مواكبته والسير على منواله في كل ما يكتب، إنه دون شك يكتب بحرص وأناة شديدين رغبة منه في الاقتراب إلى المستوى اللغوي الذي لم يسبقه إليه أحد، وهو المستوى الذي يظهر في المقطع الآتي:

"مهدهد المشاعر بطيب من أثار زيارة جامع الشيخ الأكبر في توات كلها إذ صلى نوافل الامتنان في المحراب العطر، خالي الفؤاد إلا من خالقه، فهفا إلى زاوية كُنْته فرحل فحظي من إحدى خزاناتها بمخطوطة أحد النسابين النادرة في ليلة السنبوع الأخيرة فردد، سابحا مع أصحاب الطبل والبارود المنتشرين في الساحة الرملية، لازمة العشق تحت المنارة الشاهقة: كل يوم زهوة واليوم أكثر ازه يا قلبي. وعلى سطح إحدى البيوت الطوبية المحيطة بالساحة نام على رائحة الجلد العتيقة فرأى ربعة وشوشت له على شفتيه ملتحفين لآلى سماء الأمان: كل يوم زهوة واليوم أكثر ازه يا حبي. فأخذ في صباحه عهداً على نفسه أن يعود معها يوماً ليرطباً صوتهما من منهل الحب والزهو"¹.

إن استعارة الحبيب السايح للغة المقامة، ببلاغتها المعقدة أحياناً، دون إقصاء منه لمستويات الخطاب الأخرى الظاهرة في كتاباته، هو أمر يفتح الباب على مصراعيه للحوار والتعدد بين المستويات اللغوية والأسلوبية، إن عدم التجانس الذي يجمع كل هذه الأشكال هو الفاعل الجوهري في بلورة لغة الرواية، ذلك لأن " لغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد، إنها نظام مستويات متقاطعة، ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد، لكن يوجد في الوقت نفسه مركز لغوي أو خطاب إيديولوجي للرواية، والمؤلف بوصفه صانع الكل الروائي، يتعذر العثور عليه في أي من مستويات اللغة، إنه في المركز التنظيمي لتقاطع المستويات"².

راحت النصوص السائحية تنهل من النص التراثي الذي عرف قديماً بمُسَمَّى المقامة، فجاءت لغته وأساليبه وما نتج عنهما من صور وأخيلة، كمن يضع حلية عتيقة لا تزال محتفظة بعبقها

¹ الحبيب السايح، زهوة، ص: 313.

² بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص: 272.

وبأثرها الذي هو فوق اليومي الرتيب بحثا عن مساحات جديدة لتجريب اللغة والغوص بها في عوالم أكثر إبهارا.

2.2. لغة الخطاب الديني:

يأتي توفر الرواية العربية على مرجعيات تراثية ودينية، ليدعم أصالتها التي تبحث في الموروث الديني وترتكز عليه، آخذة في الاستثمار في أشكاله ومقولاته خارج أسيقته المكررة بحثا عن الأثر المبتكر والنتائج عن التفاعل والحوار مع باقي الأشكال القصصية الأخرى. إن هذا التفاعل بين جنسين أدبيين أو أكثر، إنما هو دليل أريد به وصف "التضاييف الحاصل بين مختلف الأنواع مجاله المشهد الأجناسي الرحب بتضاريسه وألوانه وليس مجرد حيوية أو ديناميكية بين المكونات داخل الجنس الواحد، بل إنه يغدو وفق هذا التصور قرين التبادل المستمر بين الأنواع، تبادل المكونات الشكلية والوظائف"¹.

إن الحبيب السايح وهو يغرف من معين التراث العربي ممثلا أساسا في الخطاب الديني، نجده قد استوعب كما يجب مقولة باختين في علاقة الرواية بالأنواع الأخرى وهو أنها تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية قصد إعادة تأويلها فعلى مستوى الكتابة الإبداعية، يبدو الجنس الروائي "أكثر الأجناس الأدبية تفاعلا مع النصوص السابقة، باعتباره عالما مليئا بالإحداثيات التي تمت بصلة للواقع وشخصيات معبرة بموقفها عن خبايا هذا الواقع ومستوياته الفكرية والاجتماعية والثقافية"².

يحظى الخطاب الديني بحضور كبير في الروايات العربية، ويعتبر منفذا مهما لفهم المنظومة الفكرية للمجتمع ولشرائحه التي لها تلقي خاص لما هو تراثي وديني على وجه الخصوص. إن الشخصيات التي تتكلم في نصوص الحبيب السايح بلغتها الدينية الصريحة، تمرر دون أن تعي

¹ بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية ص: 42

² منصورى نجوى، التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني النفي والقيامة لفرج الحوار نموذجاً، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، 2011، ص: 76.

أسلوبها التراثي الخاص بها، من ذلك ما نجده في إيراد الآيات القرآنية أو الأدعية أو عبر سياق يعكس الثقافة الدينية للمتحدث بها إما عن طريق التصريح أو الإيحاء، إن المكون الديني حاضر وبصفة جلية في الروايات العربية لسبب بسيط هو أن الدين يصنع واقع المجتمعات العربية بشكل كبير، إنه طرف أساس في تشكيل ثقافة محلية أصيلة تدين بشكل كبير إلى التراث الذي تستلهم منه رؤاها وأفكارها وأخلاقها وآدابها، لهذه الأسباب مجتمعة انعطفت الرواية العربية المعاصرة نحو المضامين التي هي على صلة وثيقة بالدين وذلك " بتوظيف نصوصه ومضامينه المختلفة، وجعله آلية من آلياتها الإفهامية والاتصالية التي من شأنها الارتقاء إلى المتلقي كالنصوص القرآنية والتوراتية والإنجيلية بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف والتراويل الدينية والفكر الديني، ولا سيما فكرة المخلص والفكر الصوفي وغيرها من الأفكار الدينية التي حظيت باهتمام الروائيين المعاصرين"¹، من ذلك ما يظهر في المقطع الآتي:

"فقطعت عنه الزهرة من خلفه قائلة للمفتش حسن: ربانا الوالد على أن لا نرى الله فينا إلا جميلا. كان يجد فينا معنى آية: كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة"².

قد يلحق الله عز وجل نصره بفئة ضعيفة فتحظى بالنصر وبالرفعة وبالتوفيق من لدنه عز وجل، كيف لا وهو جل وعلا الجميل في نفوس الأتقياء والطيبين من عباده. إن توظيف الحبيب السايح لهذه الآية في سياق يبرز الصراع بين فئتين اثنتين في الواقع، هو إجراء يرمي إلى الاستفادة من المرونة التي يكتنفها التعبير الديني في عرضه لموقف الله عز وجل من صراع الخير والشر على أرض الواقع، يأتي استشهاد شخصية الزهرة ابنة الإمام إسماعيل بهذه الآية ككاشف عن صراع قائم بين فريقين، تسبب فيه بالدرجة الأولى الفكر المتعصب والأحادي في فهم أي القرآن، وفي كيفية تطبيق أوامره ونواهيه على أرض الواقع ومن ثمة تبليغها، يعمل مثل هذا التوظيف على كشف ومعالجة الواقع الجزائري إبان العشرية السوداء، أين استلهم أبناء البلد في الرزء الكبير الذي لحقهم إيماناً عميقاً بفرج قريب يلوح في أفقهم في ظل واقع أسود لف

¹ مفيدة بنوناس، تظهر الخطاب الديني في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر العدد 13، المركز الجامعي الطارف، 2012، ص: 257.

² الحبيب السايح، مذنبون ص: 170.

يومياتهم بشكل رهيب. إنها رغبة من الكاتب في مُدرسة رهان أُلقي على عاتق أفراد المجتمع قاطبة، ذلك أنه طالما أن التراث الديني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي عامة، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة كما لقضاياها التي تتجاذبه وتطبع يوميته.

تنطق الشخص في الرواية فتكشف دون أن تعي عن المرجعيات التي تستمد منها ثقافتها، من ذلك ما يظهر في صوت الإمام عليان وهو يخطب في حشد من المصلين:

" بلباسك تتميز ولباسك تشهر لدينك راية، فلبس كل منكم أهله ما يرضي به ربّه، ألا فأحرقوا عنكم لباس الجاهلية"¹.

يبرز هذا المقطع الخطاب الديني والإقصائي الذي حملته التيارات التكفيرية ودافعت عنه بشراسة. إنه إيدان بالعودة إلى الظلامية المقيتة التي لا تُبقي، إنه الحضور الإيديولوجي المُكرّس برسائله القمعية التي تصدر كل شيء في سبيل تمكّنها من المجتمع برمته، يرمي الحبيب السايح دون شك إلى التنويه بالخطر الذي يتهدد تماسك المجتمع وكيانه في ظل وجود مثل هذه الأصوات التي تأخذ من المساجد منابر لها، ومن عقول الدهماء وسيلة تمرر عبرها عنفها الدامي وكرهها لكل من يُبدي معارضة لها ولخطاباتها التي تستبيح العرض والمال.

يُساهم توظيف الخطاب الديني مساهمة فعّالة في العودة إلى التراث الديني المُدوّن، ذلك التراث الذي يقبع في المخطوط القديم، والذي له صلاحية لا نهاية لها في فهم الراهن واستيعاب مجرياته التي تتغير باستمرار، من ذلك المقطع الآتي:

" كان باكور أخرج من تحت وسادته كتابا، بينما كانوا هم أخذوا أماكنهم للنوم. وفتح على صفحة تحسّسها بأطراف أصابعه من اليسار إلى اليمين. ثم طلب إليه أن يسمع أن في الدنيا: ثلاثة من السعادة، المرأة الصالحة تراها تعجبك وتغيب فتأمنها على نفسها ومالك، والدابة تكون وطينة (يعني ذلولا سريعة السير)، تلحقك بأصحابك، والدار تكون واسعة كثيرة المرافق، وثلاث من الشقاء والعياذ بالله، المرأة تراها فتسوءك، وتحمل لسانها عليك، وإن

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 185.

غبت عنها لم تأمنها على نفسها ومالك، والدابة تكون قطوفا(يعني بطيئة)، فإن ضربتها أتعبتك وإن تركتها لم تلحقك بأصحابك، والدار تكون ضيقة قليلة المرافق"¹.

يجمع هذا المقطع في ثناياه ميزتين اثنتين تكاد لا تخلو منها الكتب التراثية، سواء بلاغة التعبير القرآني الذي يأتي أولاً، أو ما أتى على إثره من تفاسير ورواية للأحاديث التي لا تقل بياناً وبلاغة، وميزة ثانية تتعلق بالمضمون، أي بالبعد الروحي والعقائدي الذي جيء به لينظم حياة المسلمين. إن لغة القرآن في مقام أول هي لغة لا يعلو عليها بأي شكل، ببلاغتها وبيانها وبديعها، إنها لغة تجمع بين الدقة والإيجاز واستيفاء المعاني، لقد اتخذت رسالة الإسلام السماوية من شكلها اللغوي "حجة لنبوة الرسول الذي اصطفاه الخالق ليعبر عنه، فكانت معجزته من خصائص اللغة في الرسالة وجودتها، زيادة عما يحتويه من أخبار عن الغيب وقصص عن الأمم السالفة ترد على لسان رجل أمي لا يعرف القراءة والكتابة"².

إن التقاطع الحاصل مع اللغة التراثية، كما أن التحوّل معها عبر استدعائها إلى الحاضر بغرض حوارها مع باقي اللغات، هو عامل مهم في الارتقاء باللغة الأدبية إلى مصاف لم يعدها النثر الذي ينتجه الجهد البشري.

يرى عدد من النقاد أن طموح الروائيين العرب المعاصرين في التأصيل للجنس الروائي في الأتربة العربية، هو الذي حدا بهم إلى الأخذ من اللغة التراثية الدينية نظراً لأن التراث الديني "في قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة"³.

يأتي الجانب التركيبي للنص السائحي مُستلهما من التراث الديني ومن ذلك ما يلي:

"لم أكن رأيت من قبل وجهه قد أشرق بذلك البهاء إذ أقسم بيمين الله، في خطبته الثانية عن الفتنة أنه اجتمع ليلاً إلى شيخ العارفين فكلّمه بالحق عن أنه لا يكون داعياً إلى الله إلا من دعا على بصيرة لا من دعا على ظن وحكم به، فما واحد حجر على أمة محمد ما وسع الله به عليهم

¹ الحبيب السايح، زهوة، ص: 218

² حمادي الصمود، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص: 33.

³ محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 200، ص: 140.

إلا ضيق الله عليه أمره في الآخرة وشدّد عليه يوم القيامة المطالبة والمحاسبة لكونه شدّد على عباد الله، ثم ختم داعياً: ربّ إن كان بلاء فخفّ وإن كان ابتلاء رضيْنَا فلن يصيبنا إلا ما تشاء لنا. فانخضّ الشيخ الهرم فاستغفر ووحد¹.

يقوم هذا التركيب على شقين اثنين، فأما الأول فهو يحمل ثنائية الهدي والضلال، فليس من دعا إلى الله بالموعظة وبالنصح كمن آثار الغلظة والجفاء، انه التباين الصارخ بين صنفين من أبناء المجتمع شاء القدر أن لكل مستواه اللغوي، ونمط تفكيره الذي تسبب فيما بعد في أزمة إنسانية، وأما الشق الثاني فهو إخلاص التضرع والدعاء الى البارئ الذي يدبر بمشيئته وحده شؤون عبادِه.

تتحدث شخصيات الحبيب السايح باسم الدين، مستلهمة منه تعاليمه وغاياته كل على حسب فهمها له، وهي لا تدع مجالاً للاستشهاد بتركيبه وجمله البلاغية، تلك التي تجمع بين المتعة اللغوية والمتعة الفكرية، إنها شخصيات اندمجت بالدين فكان أن أنتجت فيما بينها حقلاً دلالياً وضع القارئ أمام أزمة الهوية تلك التي كادت أن تعصف بكيانه فيما عرف بعشرية الدم. يأتي توظيف الحبيب السايح للموروث عن طريق الارتكاز عليه والاشتغال على أشكاله كـرغبة منه في التعبير بأمانة عن واقع يومي استحوذ عليه الدين بصورة كبيرة رسمت معالم حاضره ومستقبله، فما كان من النص الروائي الجديد الذي ألحق برغبة من المؤلف بنص آخر سابق زمانياً إلا أن يتشرب من الأخير خواصه اللغوية والتعبيرية والتصويرية، ومن ثمة دمجها مع لغته المعاصرة في جو من الإضاءة المتبادلة، التي تعكس نوايا الشخص وواقفهم من قضاياهم الراهنة. كل هذا لم يكن ليحصل لولا براعة المؤلف الذي يحاكي حيناً ويقتبس حيناً ويستلهم حيناً آخر بما يناسب معمارية النص التي يريدها، أين تتجلى مقدرة المبدع الفائقة في تعامله مع الموروث ومع الواقع على سواء.

¹ الحبيب السايح، مذنبون ص: 215.

3.2. أجناس متخللة أخرى (الوصايا ، الخطب، الأمثال والحكم)

ترفض الرواية باستمرار أن تتصل من المقولة التاريخية التي ترد النشأة الأولى لهذا الجنس إلى لقاء الأجناس الأدبية بإشكالها واستعاراته المتنوعة، ومن ثمة خلق عالمها الفني البديع. إن حضور الوصايا والخطب والأمثال، إضافة إلى باقي الأجناس الأخرى في الرواية؛ هو عامل أساس في تحرير أسلوبية الرواية التي ترتوي من هذه المنابع كلها لتحقيق أصالتها، إنها " لا تدخل إلى تركيب الرواية باعتبارها عناصر تكوينية أساسية، بل هي أيضا تحدد شكل الرواية برمتها، خالقة بذلك مغايرات ونماذج للشكل الروائي (رواية اعتراف، رواية مذكرات، رواية رسائل). وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله الأسلوبية والدلالية لتشخيص مختلف مظاهر الواقع، إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير، لدرجة أن الرواية يمكن أن تظهر وكأنها مجردة من إمكاناتها في التشخيص الأدبي للواقع"¹. كل ذلك يساهم مساهمة فعالة في بعث اللغة الأدبية والفنية للرواية، عبر الحد من سُلط الكاتب ونواياه في مقابل الإنصات للغات المجتمع المتعددة. يعبر الجدول الآتي عن الطابع الحوارية لروايات الحبيب السايح، وقد أوردنا فيه أكثر من جنس واحد دخیل، أوجد لنفسه مكانة في النص السائحي، فالتحم مع باقي الأجناس الأخرى في جسد واحد متماسك ومنسجم هو الرواية المعاصرة التي تتحاور مع باقي الأجناس، "ان الغاية من استخدام تلك الأساليب هي خلق صورة اللغة، بدل استخدام لغة مباشرة للتعبير، وهي من هذه الناحية لا تتحدث بأسلوب واحد مباشر، ولكنها تتحدث بصورة مشكلة أساليب مختلفة، تشخص مواقف متباينة، كما إنها لا تُكتب بواسطة اللغة، وإنما بواسطة الدلالات والتصورات التي تحملها جملة من اللغات"².

أ.جدول توضيحي لأجناس متخللة أخرى (وصايا، خطب، أمثال، حكم، أقوال مأثورة)

الوصايا	الخطب	الأمثال والحكم
		ومأثور القول

¹ محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص: 49.

² حميد لحمداني أسلوبية الرواية، ص: 91.

_ (واش تدير قدام واد إذا حمل) مذنبون ص: 159 _ (الحب غلاب لا يبقي سترا إلا هتكه ولا سرا إلا أعلنه. والشوق يورث السقام. وتجديد التذكار يولد الحزن. زهوة ص: 58).	_ (فرحت تحت الوطأة أراني أشرب للإمام اسماعيل يردد في خطبة الجمعة: في كل زمان تظهر فئة تضيق صبرا على مجيء قضاء الخالق في إزالة الشدة ورفع الغبن فتعسر على نفسها وتغالي على غيرها لاستباق ما قدره الخالق لأجل معلوم. ثم حين لا يستجاب لها تكفر من خالفها الراي وتطلب الشهادة بدمه، وكأنها لا تحيا إلا لآخرة. مذنبون ص: 149) _ (ولتعلموا هذا أيها المشيعون، لم أر أسعد إلا في غرفة حفظ الجثث. ولم يحظ طفلاه باللقاء نظرة أخيرة على وجهه. إنها قتلة ثانية، وإنها لاشد حزنا. من قتل أسعد المروري ص: 53)	_ (فنطق يوسف بابتهاج من خرج من ظلمة: باسم نور السماوات والأرض. والسلام على من كان نبيا و آدم بين الماء والطين. وبعد، هذا كتابي أوصي به إلى قرينتي الطالق عزيزة بنت السراجي أني أسميت الوليد التي تضعه يوسف. والله أشهد أنها، وهي في عصمتي، ما خانت ولا فحشت. العبد الفقير إلى الله إدريس. زهوة ص 42)
_ (القراءة بلا أثر كالصيد بلا ظفر. زهوة ص: 130)	_ (ولتعلموا هذا أيها المشيعون، لم أر أسعد إلا في غرفة حفظ الجثث. ولم يحظ طفلاه باللقاء نظرة أخيرة على وجهه. إنها قتلة ثانية، وإنها لاشد حزنا. من قتل أسعد المروري ص: 53) _ (رست صديقي: ان اخترت أن تمشي على البيض فاحذر	_ (ها انا اقل حلقة دورتي. جئت أمس واليوم ارجع، أشهدك أني أسامحك من آذنتي وألّبت علي ، أما من أذنت في حقهم من غير أن أدري فالله سيأخذ مّني لهم، غسلني أنت وعطرني بهذا.. زهوة ص: 64) _ (إلى حفيدنا ادريس المحفوظ بعناية إلها الجميل. لأصلك الذي يضرب أصلا في تربة أجدادك، فإنه سيبلغ قلبك يوما نداء فلا تقعد. واترك لهم دنياهم وأحزانها.

	أن تكسره. من قتل اسعد (المروري. ص:84) _ (شري الحوت في البحر. من قتل اسعد المروري. ص:161. _) أيها الجمع الكريم، أنزلي قدرتي بينكم لأتوسم فيكم صورة من خانني فيه زمني. أنت نجله. أرى وجهه توزع فيكم ملمحا ملمحا. أنتم جميعا إياه في حلمكم ووقاركم. زهوة ص:68) _)	فلا مسرة لك خارج مملكة عقلك وأرضك. ص:67) _ (كما أني أجعل التركة التي آلت لي من والدي، بجدران المقام ومساحاته ومرافقه، وقفا على آلي بالقرابة الدموية، لا يباع منها ولا يشتري، ولهم فيها ما للمالك من حق ماداموا فيها وعليها، وأخص منهم يوسف وربيعه، وقد جعلت ربيبي رضوان يتمتع بما يتمتع به المذكورون، وخلعت على أخي وابن عمي عبد النور منزلتي في المقام يتولى شؤونه، وخولته البت في أمر من يتولى من بعده من الأقربين أو ذريتهم. زهوة ص:143) _ (من إدريس المحتاج لعناية خالقه وكفايته، الى أخي الفاضل وابن عمي الوفي عبد النور بن شعيب، سلام الله عليكم، وبعد. اعلم، إن انت يوما تقفيت أثري فوصلت المقام الكريم، أني تركت لك ما فضل من المخصصات
--	---	---

		النقدية والعينية لتصرفه على صيانة الخزانة. وعلى ما تزودها به من المؤلفات الحديثة. وما تجدد به المخبر والورشة وأدواتهما، وتسعف به ذوي الحاجة من الطلبة النجباء الراغبين في مواصلة دراستهم الجامعية خاصة، وما تؤثث به مرافق المقام كلما شحت أو تعذرت عطايا الاسخياء المكتومين، فإنك تعرف أنه من الاذى أت تُتقبل هبات المانين ومن أرزاقهم مشوبة بحرام، واعلم أن الخزينة الصغيرة التي ستصير عليها حفيظا امينا لن تفرغ ما بقي في الارض كريم واحد. زهوة (ص:143)
--	--	---

3. الحوار:

من المعلوم أن السرد هو الصيغة التي يتفرد بها الجنس الروائي دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، ذلك أن الحكى يقوم على دعامتين أساسيتين هما أولا " أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة، أما ثانيهما فهي أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه

الطريقة سردا. ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكى بشكل أساسي¹.

إن الملاحظ على الرواية الحديثة، هو كسرها لهذا المذهب الذي يدعو إلى النمط الواحد المكتفي بخصائصه، عبر تلاشي الخطاب الأحادي للسارد في مقابل استعارة الأجناس الأخرى التي تضعها الشعرية الكلاسيكية في خانة الدخيل، مثل الوصايا والحكم والتراث وزخرف القول وأسلوب الحوار بنوعيه.

تراجع الخطاب الأحادي للأنا الساردة ليفسح المجال للشخصيات التي تشتمل على أكثر من مستوى لكي تتحدث بلغاتها وبأنماطها التعبيرية والفنية، بالشكل الذي يكشف عن صورتها الفعلية في الواقع. إننا هنا بصدد الحديث عن أسلوب الحوار، والذي هو " عرض درامي الطابع للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر، وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات"²، كما قد يعبر هذا المصطلح "على كل تبادل للكلام، بين شخصين في أغلب الأحيان، غير أن الكثيرين يؤثرون استعماله للإحالة على أشكال تخاطب أكثر رسمية من الحديث حيث توجد إرادة متبادلة لبلوغ نتيجة بعينها: وهكذا يتحدث عن الحوار بالنسبة للمسرح والفلسفة الخ، فالحوار ينحو للاتصاف إذن بقيمة أخلاقية"³.

لم يسبق للأسلوبية التقليدية أن التقت بهذا الجمع للغات المجتمع المتباين، أين تحتشد أطراف منه يفرقها المستوى الثقافي وأساليب التفكير إضافة إلى أنماط الوعي التي تتباين من فرد لآخر، إضافة إلى خطاب الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخص. كل ذلك يشكل في مجمله "الوحدات التأليفية الأساس التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية، وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها

¹ حميد لحمداني، بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص:45.

² جيرالد برانس، قاموس السرديات تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003، ص:45.

³ دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص:37.

وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حوار، قلّ أو كثر. تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات، وتلك الحركة للتنمية التي تمر عبر اللغات والخطابات، وتشذرها إلى تيارات وقطرات، وصيغتها الحوارية آخر الأمر، هو المظهر الذي يتخذ الفرد الأولي لأسلوبية الرواية"¹.

تأتي استعانة الحبيب السايح بإجراء الحوار بنوعية الداخلي والخارجي كاعتراف صريح منه على تفتح نصوصه على الواقع المعاش، كما أسلوبية الرواية التي بتبئيراتها ووجهات نظرها المتعددة، بالقدر الذي يكفل تحقق مبدأ التفاعل بين كل هذه الأجزاء التي تبدو للوهلة الأولى متنافرة ورافضة لبعضها البعض، هذا ولا يخلو كل حوار من مستويين اثنين على قدر متساوي من الأهمية "المستوى اللساني بكل مكوناته المعجمية والتركيبية والدلالية من جهة، والمستوى الخارج لساني extra linguistique بكل مكوناته المقامية والنفسية والثقافية من جهة ثانية"².

" أنت الذي أعطى النص حياة.

لأنك سمحت بإدراج تلك الهوامش الصميمة.

حسك أيضا.

وشجاعة المنتج مدير المسرح.

يوم قدمت له النص، كنت واثقا من شيء واحد: الرفض.

ومع ذلك أيام الجامعة كنا نؤدي أدوارا في فرقة مسرحية أسسناها للنضال السياسي. لذا، كان اقترح علي الدور"³.

يفسح الحبيب السايح المجال واسعا لشخصياته كي تعبر عن ما يعتل في ذهنها، من ذلك هذا المقطع بين شخصيتين مثقفتين، الأول صحفي والثاني ممثل مسرحي وأستاذ وحقوق، أين جرى الحوار بين الطرفين بلغة فصيحة وموجزة تهتم بالشكل وبالمضمون في نفس الوقت،

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترك محمد برادة، ص: 39.

² محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلية دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010، ص: 07.

³ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 33.

بعيدا جدا عن الذات الواحدة التي تنعزل وهي تدافع عن رؤيتها الضيقة والأحادية، في رفض قاطع للجدل والحوار الفعليين طلبا للحقيقة وللبحث الجاد والعميق . إن كل طرف في الحوار الذي أوردناه، إنما هو شخصية من واقع المجتمع، من صميمه، كل منهما صوت لعمق الشعب، للحق وللعدالة، فأما الصحفي رستم فهو نموذج للشخصية المثقفة التي تضع في مقدمة مهامها إيصال صوت شرائح المجتمع المقموعة، وأما الأستاذ أسعد المروري فهو ناشط حقوقي ومنتسب إلى حزب الحركة الديمقراطية، لا يقل وعيا ودراية بهوم الشعب الذي يسعى بكل المنابر لتتويزه بما يجدر به فعله بغرض كسر غلال القهر والحرمان، فالاثنان من صميم المجتمع، من واقعه الذي تتكلمان بنبضه، ولذلك لم يكن للحبيب السايح أن يُكمّم هذه الأفواه المؤمنة بقضاياها المصيرية، ولا بالتزاماتها تجاه المنابر التي تتحدث منها وتُجسّد عبرها رسالتها الحقيقية التي تؤمن بها.

إن الحوار الخالص الذي يقوم بين طرفين اثنين، من مستويين اجتماعيين وفكرين مختلفين، يسمح دون شك بإبراز التباين بشكل كبير بينهما، من ذلك ما يظهر في حوار الصحفي رستم مع مفتش الشرطة معمر حيمون في المقطع الآتي:

"_ كان عليها أن لا تتسرع في الاتصال بوسائل الإعلام.

_ لماذا يزورها رجال أمن ويلزموها أن تُكذّب أنها طلبت من الشرطة مثل ذلك الإخطار؟

_ ولكنها في النهاية تحصلت على ما طلبته.

_ ما الذي أزعج الأمن حتى يمنع رفاق الضحية أن ينشروا في شوارع المدينة بلاغا باختفائه؟

_ كان يجب حظر كل ما من شأنه أن يؤدي إلى عرقلة عملية البحث الموكلة إلى مصالح الأمن وحدها.

_ ذلك كان سيُمكن من الحصول على شاهد عيان محتمل.

_ للشرطة أساليبها الخاصة"¹.

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري ص:78.

تطغى على هذا المقطع لغتان وأسلوبان اثنان من المحاور، أين نفع على مفردات وأنماط من القول تكشف كل منهما على مستوى اجتماعي له حضور بارز في المجتمع، يتعلق الأمر هنا بطابع العلاقة التي تجمع أجهزة الأمن بوسائل الإعلام، فالصحفي رستم يريد معرفة كل شيء بأسئلته المستفزة التي يتوجه بها إلى مفتش الشرطة معمر حيمون، إلا أن الأخير يكتفي بإجابات مقتضبة تلهم الصحفي أسئلة جديدة تروم الوصول إلى الحقيقة الكاملة التي يرفض الناطق باسم جهاز الأمن كشفها للإعلام، فيفضل إنهاء الحوار بالقول إن للشرطة أساليبها الخاصة التي لا تجد نفسها ملزمة بكشفها لأي كان.

يأبى الحبيب السايح تبني الوصاية على شخصياته التي تميزها إيديولوجيتها الخاصة عن غيرها في المجتمع الواقعي. إنه يستنطق جميع الأفراد كل بمهنته الخاصة كما بالجهة التي يمثلها وبنوعية خطابها تجاه الغير، إن لعبة الحوار الذي يكفل حرية الإدلاء بنفس المستوى من الحرية لجميع المتحاورين إنما هو إجراء يحقق وحدة الحدث والموقف" إذ يعد هذا الحوار عاملاً أساسياً في دفع العناصر السردية إلى الأمام، إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطياً له تماسكاً ومرونة واستمرارية¹.

ينفرد التبادل الحوارى في مناسبات عدة إلى الكشف عن آراء وعن حيثيات تتجاوز الرأي الشخصي الخاص إلى رأي عام أكبر منه، من ذلك ما يلي:

" في حالة الأستاذ أسعد المروري، إن تم التسليم بطرح الاغتيال المبرمج، فأى خطر كان يشكله على الجهة التي دبرته؟

__ قد لا يكون أى خطر. إنما غالباً ما يوظف الاغتيال للمساومة والابتزاز السياسيين، ثم إن قتل الأستاذ يبدو فعلاً منعزلاً في كلتا الحالتين.

__ قاتل الرئيس بوضياف، كما قاتل الرئيس كندي، مثلاً لا حصراً، أظهرنا للرأي العام على إنهما قاما بفعلهما لوحدهما وبارادتهما. هذا إذا سلمنا بأنهما هما القاتلان الفعلان. بينما في الواقع،

¹ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص:21.

كما تكشفه بعض الأرشيفات المفرج عنها، كانت هناك إرادة أخرى مهيمنة أكثر تنظيماً وقوة هي التي خطت ودبرت.

ـ أحيانا مقتضيات الدولة تحتم ذلك"¹.

يكشف هذا الحوار عن نوعين من الوعي، لكل منهما مرمى يريد الوصول إليه، ففي الوقت الذي يظهر الفضول الكبير للصحفي رستم في الوصول إلى الحقيقة، نجده يصطدم بإرادة الضابط مراد التي توجه الحوار كيفما شاءت، فهي الطرف المتزمت الذي يحوز الحقيقة ولا يذيعها عملاً بمقتضى الجهة التي يمثلها في الواقع، فهو في مجمل الأحوال يبحث عن إقناع المنابر التي تخاطب الرأي العام ليبرر تعامله، لكنه إن عجز عن ذلك، كما يظهر في المقطعين المذكورين فإنه يلجأ إلى أدبياته المعروفة، تلك التي تُخفي أكثر مما تُعلن.

يطالعنا هذا الحوار بحقائق تاريخية كما بإرادات ورؤى تصنع الرأي العام وتوجهه إن هي شاءت ذلك، إنه حوار يبتغي البحث والتنقيب والتقصي وهو ما تحدّد في ذلك النوع الذي "يقوم على البحث والتساؤل عن مقدمات قضايا معرفتنا بها صحيحة وثابتة، كما إنها مُتحقّقة وموثوق منها معرفياً وتستخدم للإقناع تبعاً لأدوار البحث والاستعلام، ويعتمد هذا النوع من الحوار قصد الزيادة في اكتساب المعرفة ونمائها وكذا لتحصيل نوع من البحث والفحص المُحايدين، ويسعى هذا النمط من الحوار إلى الحفاظ على التعاون وإلى أن يكون عملياً وواقعياً في قواعده ومنهجه"². إنه يُنير القارئ ويضعه في مركز الحدث، ثم يفسح المجال أمامه لينصت عن قرب للجمل الحوارية القصيرة التي تدفع بالسردي إلى الأمام، وفي نفس الوقت تعمل إلى إثراء تلقّيه بالمعلومات التي تعينه على استيعاب راهنه بغرض تدبره، ومن ثمة فهمه على الوجه الأكمل، إن الحوار على العكس من المحادثة التي تطغى على حديث الناس اليومي هو ما يصدر الشخصيات في الأعمال الفنية التي تخضع لبناء فني يتحرى أجود الأساليب المعبرة عن أفكار الشخصيات.

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري ص: 121.

² حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004، ص: 23.

تكاد تكون المقاطع الحوارية في رواية من قتل أسعد المروري مُساوية للسرد من حيث الحضور، من ذلك المقاطع الموجزة التي تطول فتُعمّق معرفة القارئ بالشخصيات كما بالدوافع التي تُسيّرُها، من ذلك المقطع التالي:

"_ ثم إنك تعلم أن الجثة لم تكن تنبعث منها أي رائحة.

_ هها غمروها بالفورمالين.

_ اسمع أنت. مزاجك لا يروق لي.

_ آسف ولكن الطيبة الشرعية هي التي شرّحت الجثة.

_ ألم تقل لي أن رفيق أسعد المروري الذي اكتشف الجثة أخبر أنه لم يعاين أي تفسخ ولا شم أي رائحة غير عادية.

_ يمكن أن نفترض أن ذلك يرجع إلى الصدمة.

_ ومن يثبت أنه لم يرسل ليقدم بعد ذلك تلك الشهادة؟ ثم انه يمكن التساؤل أيضا عن يكون سفيان العبوري حقيقة.

بُهِتَ ولكني زحزحتها بنظراتي الفارغة من معقل صمتها.

_ لم تذكر لي السبب بعد.

_ أي سبب؟

_ إغفالك الإشارة إلى تلك البقعة. ومن ثمة تقدير ساعة الوفاة الفعلية.

_ وما أدراك أنني لم أفعل؟

_ وكيف تأكدت حسب تقرير خبرتك من أن رأس الضحية ضربت على حافة الطشت؟

_ لأنك لم ترني يومي معاينة آثار الجريمة وإعادة تمثيلها؟

_ أعرف أنك ستقولين إن لكل مصادره.

_ وإلا فمن أين لك أنت ما تعرضه عليّ الآن¹.

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 153.

يُبدى هذا المقطع الحوارى شكلا يتمظهر فى ثنائية السؤال والجواب، بالصورة التى تجعل القارئ يتأهب للانتهاة إلى المراد، غير أن ذلك لا يتحقق فى نهاية المطاف، بالشكل الذى يشبع التهم الذى حرّكه كلام الشخصيات فى نفسه، وكأننا بالحبيب السايح يلجأ إلى توظيف الحوار باعتباره هدفا فى ذاته، لا باعتباره أداة قصصية تعرض أقوال شخوص رواياته، إن القارئ مُجبر على ملازمة فعل القراءة بعد أن عقد بينه وبين المؤلف ما هو أشبه بالعقد الذى بموجبه يتحول الأخير إلى راعي للأقوال التى تتصارع وتتجاوز داخل مجتمع متناقض، وهى إلى ذلك منوط بها إجراء الكشف عن رؤى الشخص "لأن الحوار لا يكون منتجا ما لم يكشف عن رؤى العالم ممهورة بمواقف أصحابها"¹.

إن الغاية المرجوة التى يُوظف من أجلها الحوار إضافة إلى كونه يُساهم مساهمة فعالة فى إنتاج صورة اللغة، هى عرض الأفكار والردود والمواقف وأشكال الوعي واللغات "إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية فى سكونية تعايشها، بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام، وحوار ما يموت ويعيش، ويولد: هنا ينصهر التعايش والتطور معا فى الوحدة الملموسة الصلبة، لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة"².

يظهر الحوار الداخلى فى الرواية فى المقام الأول كشكل من أشكال إنتاج صورة اللغة، وهى إلى ذلك نمط من وعى الذات بعالمها وبهواجسها التى لا يصلها الحوار الخارجى الذى يتأسس على طرفين اثنين. إن هذا النوع من الحوار على قدر كبير من الأهمية فهو يرمى إلى ولوج الذات بغرض إدراك المحتوى النفسى لها، إن اشتغال الوعي على هذا المستوى جدير بأن يسير بالمتلقى إلى تأنيث تلقيه بتفاصيل أكثر دقة عن الذات التى تتجاوز داخلها، ذلك لأنه "يهتم بكل محتويات الوعي وعملياته، لا بواحد منها فحسب. وأخيرا ينبغى أن يُلاحظ أنه غير متكلم به جزئيا أو كليا لأنه يقدم محتوى الوعي فى مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكل للتعبير عنها

¹ سامية عليوات، التعدد اللغوى والصوتى فى رباعية الخسوف لإبراهيم الكونى، أطروحة دكتوراه، إشراف د رشيد كوراد، جامعة الجزائر، 2015.2016، ص:115.

² ميخائيل باختين الخطاب الروائى، ص:124.

بالكلام عن قصد، وهذا الفرق الذي يفصل فصلا كاملا بين المونولوج الداخلي والمونولوج الخارجي ومناجاة النفس على خشبة المسرح¹.

يلجُ الحبيب السايح العالم الداخلي لشخصياته بغرض الكشف عن مشاعرها الباطنية، وهو عبارة عن تقنية تقوم على طرف يعقد محاوره بينه وبين نفسه، كما يظهر ذلك في حديث عبد النور في المقطع الآتي:

" آه يا بدن أينما حمل الآخر؟ أينما عجز الآن؟ ها وصّب الزمان رمانا علينا على شاطئ العودة، من سيتخلى عن الآخر؟ لا أعرف إلى أين سيغادر عقلي؟ لكن روعي سيغادر منك. سأراه يقبع في بهو انتظار يوم نشورك. وإني لأراك اكتسيت لحما غير هذا اللحم المذنب الفاني².

يتوجه عبد النور إلى نفسه بحوار ذاتي، يؤسس لوعي فردي داخلي تغذيه شحنات من الانفعال ومن التساؤل، إنه يتوجه بكلامه إلى من لا يسمع ولا يجيب، يشكل هذا المقطع حوارا داخلي نفسي على قدر كبير من الخصوصية التي لا يرغب عبد النور في كشفها، أو قد لا يملك على القدرة الكافية على إذاعتها إلى الغير، إنه يعاني العجز والضعف ودليل ذلك لغته التي تتحدث عن الفناء وعن النشور، إنها ذات تتأوه وتسال عن وجهتها القادمة بعد مغادرة الروح للجسد.

" فضغطت ربعة زافرة سرورها إلى صدرها فيما كان رضوان صفى في نفسه حسابا باقيا. كيف ليد سحنون الحرشاء أن تلمس بشرة أختنا الأسيلة، ولبدنه البهي قان يتلبس بجسدها الطاهر، ولنفسه السقيمة أن تنتعش بنفسها، ولفمه يشبه خياشيم الضباع في دم الفرائس أن يقبل ثغرها الطيب؟ وأنت ياسلطانة ما أبغضك إلى قلبي. بأن تخترقيني بواحدة معتوهة. أنا وربعة فلا عجيلة ولا أبوها سحنون³.

على العكس من القطع الأول من الحوار الداخلي نقف هنا على لغة تُوفّق في حسم خيارها الشخصي، فتجد الملاذ الذي يُحقّق توازنها بشكل قطعي، فشخصية رضوان بعد أن تشخص الوضع الذي يستفزها بشكل كبير، تنتهي إلى القول بأن الأمر لم يعد يطاق، وبأن الظرف لا

¹ روبرت هنفراي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مكتبة الشباب، مصر، 1984، ص: 44.

² الحبيب السايح، زهوة ص: 6.

³ الحبيب السايح، زهوة، ص: 203.

يحتمل أكثر فلا بد من تغييره لتستعيد الذات توازنها المفقود الذي تسببت فيه شخوص أخرى. إن استعانة الحبيب السايح بهذا الشكل هو تقنية وظيفة تسمح للقارئ بالوقوف على ضمائر الشخصيات التي تؤثر الصمت لبلوغ ما تريد، بعيدا عن سلطة المؤلف، قريبا من المتلقي الذي تمر به هذه الحوارات فيعيها ويعمق معرفته بشخصها، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع أن يعبر أو يبدي رأيا معارضا أو مساندا، في حين أن له الحرية في أن يقبل صوتا ما أو أن يعارضه، إنه _أي المتلقي_ طرف ثالث وهو الذي اصطلح عليه بتسميته المسرود له¹.

انطلاقا من النماذج التي عرضناها للكشف عن فعالية توظيف الحوار في النص الروائي، كشف لنا هذا النوع من الصيغة الخطابية عن إيلاء الحبيب السايح لأهمية كبيرة تهدف إلى إحلال التفاعل عن طريق استدعاء الأضداد للتجاوز والتقابل بعيدا جدا عن سلطة المبدع، في جو من الحرية غير المشروطة، كما أن توظيف الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، يسمح بإعطاء الأهمية نفسها لما هو خارجي مبنوث في الواقع، كما للعوامل الداخلية التي لا تقل أهمية في فهم الشخوص الرواية وتبرير سلوكياتها.

¹ ينظر: زاوي أحمد، بنية اللغة الروائية في روايات مفلح، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2014. 2015، ص: 17.

الفصل الثالث

• التعدد الصوتي في روايات الحبيب السايح.

1. الراوي في العمل الروائي.
2. صوت الرجل في روايات (مذنبون، من قتل اسعد المروري، زهوة)
 - 1.2. صوت المثقف
 - 2.2. صوت رجل الدين
 - 3.2. صوت المناضل الوطني
 - 4.2. صوت رجل الأمن
 - 5.2. صوت اليومي.
3. صوت المرأة في روايات (مذنبون، من قتل اسعد المروري، زهوة)
 - 1.3. صوت المرأة المثقفة.
 - 2.3. صوت المرأة المفجوعة.

• التعدد الصوتي في روايات الحبيب السايح.

1. الراوي في العمل الروائي:

عرف الفن الروائي مع ميغيل دي سرفنتاس ما هو أشبه بالفتح العظيم الذي لا ند له، ذلك أن هذا الأخير نزل بالرواية إلى الواقع اليومي، أين تعتمل مآسي الإنسان الجديد الذي يُعاني من الضياع ومن التهميش، راح هذا الأخير يبحث عن ترميم ذاته بالوسائل التي أوتيها، من هنا انطلق في ما هو أشبه بالحلم "إنه حلم بناء إنسان نموذجي وفريد، يعرف كيف يواجه التحدي، وينزع صيرورة البقاء ويقتل رعب المجهول، وعندما كتب سرفانتس دون كيشوت مؤرخا بها لبداية في طريق البحث الدائب عن المعنى مثلت روايته فتحة جوهريا في الفن، لقد أدخل الكائن البشري في عمق صراعه مع العالم وذاته"¹. في إثر ذلك دون شك يأتي تجلّي الواقع بصورة أكثر دقة مما كان عليه الأمر قبل ذلك، إنها ساحة اللقاء بين أنماط من الوعي لا حصر لها، هناك حيث الواقع الذي نزلت إليه الرواية الحديثة، يتجاوز أكثر من وعي اجتماعي واحد متجليا في حوار اللغات الاجتماعية المختلفة حد التباين الصارخ.

عند عتبات القرن التاسع عشر الميلادي كانت البلدان الأوروبية قد قطعت أشواطاً لا بأس بها في مجالي الإبداع الأدبي والفني، ولم يكن حينئذ للبلدان العربية من نافذة على تلك الآداب والفنون سوى جسور الثقافة و النقل من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، فقد كرّس فعل التعريب "تحقيق النهضة العربية المعاصرة، وقد نتج عن ذلك ميلاد حشد من المصطلحات في شتى الميادين، فدمغ ذلك الوضع قضية التعريب بصفات: العلمية والحضارية والقومية"²، وقد كان فن الرواية أحد ثمرات النهضة العربية المعاصرة آنذاك، ليس قصد سد الفراغ الذي قد يتوهّم البعض داخل الثقافة العربية، ذلك لأنه للثقافة العربية قبل ذلك ديوانها الخاص، و هو الذي يمتدّ منذ عصور ازدهارها مرورا بعصور التخلف، إنّه الشعر، رُوح المعاجم العربية

¹ عماد البليك، الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى، ص:10.

² أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب ونجيب محفوظ).. المؤسسة الوطنية للكتاب 1989.

ص:11.

القديمة وماء أصلاتها على أديم الأرض التي أنتجته، على هذا لم يكن من اليسر تقبل هذا الشكل الجديد واقتكائه للشرعية وللاعتراف، ففي احتواء هذا الشكل الوافد إبعاد للهيمنة الرمزية للشعر، وهي الهيمنة التي أكسبه إياها الإسلام بعد أن حلّ ثانياً بعد القرآن بيانا ولغة. "لقد اكتسب الشكل الشعري بذلك ثبات الأصل الذي لا يتغير، اكتسب بتعبير آخر بعدا لا زمنيا: لقد اقترن بمضمون مطلق فأصبح، كقالب يحتويه، مطلقا مثله"¹.

ارتبطت إنتاجية الرواية في قدرتها على عنصر الاحتواء، أي احتواء باقي الأشكال التعبيرية وعلى عنصر الزمان والمكان. يلي ذلك إجراء البعث، أي إعادة بعث هذا المركب الجديد في شكل فني تبدو جزئياته في صورتها الأولية متباينة ومتنافرة. إن الرواية "من خلال انفتاحها واستمدادها من جميع الأشكال الفنية والأجناس الأدبية، قد أصبحت بامتياز الشكل السؤال الذي يتوسّلها الإنسان في مغامراته اللامتناهية بحثا عن توازن مُتَوَهَّم، أو سعادة بَكر، أو لغة قادرة على تسمية الأشياء، وهي ليست أسئلة تصوغها المقولات والمفاهيم الفلسفية والتعميمات التجريدية، بل تستمد قوتها من فوضى المَعِيش وتجاوز التشخيصات المتناقضة، من تداخل الأصوات واللغات والنقاط التبدلات التي تتم ضمنا خارج الأجوبة الجاهزة للمذاهب والإيديولوجيات"².

الرواية إذن بحث، إرادة معرفة، تقتفي أقصى درجات التجريب على أكثر من مستوى واحد، وهو الأمر الذي يجعلها تراجع نفسها باستمرار، فالباحث لا ينفك يلتفت إلى تاريخ الأدب قصد البحث عن لغة تستجيب لحاضره الذي لا يعرف الاستقرار، فالتاريخ عاجز عن توفير لغة يستهلكها الكاتب بحرية، وهو الأمر الذي يضطره إلى البحث عن لغة ينتجها هو بنفس المستوى من الحرية، إذن فشان الكتابة ومسؤوليتها يُشيران إلى الحرية التي ليست بنفس المستوى عبر جميع مراحل التاريخ، إن التجريب الممكن لكاتب ما لا يتأسس إلا تحت ثقل التاريخ والأعراف، لأن تاريخ الكتابة تاريخ مزدوج: ففي الوقت الذي يتيح التاريخ للكاتب هامشا من

¹ أدونيس، الثابت والمتحول. بحث في الابداع والإبداع عند العرب ج1، دار الساقي ط7، لبنان، 1994، ص: 203.

² محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 16.

الحرية في انتقاء شكل اللغة الذي يريد، لا تزال الكتابة ذاتها محتفظة بذكريات استخداماتها السابقة¹.

لقد تحولت الرواية إلى جهد جبار يرمي إلى الحصول على المعرفة، وهي في ذلك تنطلق من اليومي ومن التافه الذي يبدو للوهلة الأولى غير ذي فائدة، من الأصوات المتناقضة كما من التداخلات المتباينة التي تجتمع في محفل حوار يخرق الأوضاع التي كانت إلى وقت قريب محدودة الموضوع والشكل واللغة، وهي الأوضاع التي تصاحبها مُسمّيات مثل: أقوال، حكم أساطير... الخ. على هذا نستطيع القول أنها أي الرواية قد تصدّت لإشكالية خلق عالم موازي، مُتخيّل، مبنوث داخل سياق نصي، في مقابل آخر عيّاني، وهي في ذلك عاكفة على تكريس شرطَي التجدد والحيوية غير أبهة بمقولات الأنواع الأدبية التي تحدّ من حريتها في التعامل مع ما هو خارج أو داخل النص" على هذا فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعلية والتواصلية بين العوالم الخارجية والعوالم النصية، وذلك على سبيل التمثيل السردى، الأمر الذي جعلها نوعاً مُتجدداً له القدرة على إعادة النظر في كل ما يتّصل بالوسائل التي يستعين بها².

يأتي فرض الرواية لنفسها على أنها نموذج يُحقّق تمايزه وتغايره عن النظام الذي يُحدد الأنواع الأدبية كل على حدة، باعتبار أنها على صلة وطيدة بالثقافات المحلية الخاصة بجماعات معينة في حقبة زمنية ضيقة، كما بتاريخها المتميز الباحث عن الانتماء إلى نوع أدبي محدد، إلى النموذج التام وهو النموذج الذي يبتعد عنها كلما اقتربت منه. إن رحلة البحث عن الانتماء تكسب الرواية صفة اللامُنتمي، وهي إلى ذلك "فيما يتعلق بالأعمال الأدبية الأخرى، لا منتمية، تجعل نفسها مضادة للقوانين التي تُميّز الأنواع الأخرى والمبادئ الجمالية، وحين تُنمّي تقاليداً الخاصة، ويبدأ النقد تنظيم قوانينها، يضع الروائيون أنفسهم موضع المعارضة للرواية بواسطة

¹ ينظر الكتابة في درجة الصفر. رولان بارت. تر: محمد نديم خشفة، ص: 24.

² موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2008، ص: 386.

المحاكاة الساخرة، بواسطة اختراع أشكال جديدة، بواسطة دمج الأنواع النقية الموجودة في ذلك الوقت ومزجها سوية"¹.

انصب كل اهتمام الرواية الحديثة منذ بداياتها الأولى على الإنسان الذي يُفكر ويعي، ومن ثمة يُعبر عبر عنصر الصوت إلى مساحات جديدة تتجاوز الشعارات الجوفاء التي لا تخدم خاصية الاكتشاف. إن الإنسان الحديث وهو يمضي في رحلة اكتشاف العالم من حوله، لم يكن له إلا أن يكرس جهده للإحاطة بالأحداث التي تُوجّهه. إن قاسم الاكتشاف الذي يجمع النصوص الروائية في الأزمنة الحديثة، نجده قد جمع بين الإنسان وقضاياها وبين الفن الروائي فيما هو أشبه بالمصاحبة، رغبة في إنارة زوايا من الوجود كانت لا تزال مجهولة. إن الفن الروائي بعيدا عن كونه رغبة جادة في الاكتشاف، إنما هو مجرد شعارات جوفاء، وما تاريخ الرواية الأوروبية إلا تتابعا من الاكتشافات يعيد دون شك صياغة أسئلة الإبداع الحقيقي²، يستلزم مثل هذا الطرح أن عنصر الصوت في العمل الروائي هو الإجراء المسؤول عن استدعاء الواقع إلى الأدب الحديث، بدراميته وحواريته التي تصنع جدواه.

انفتحت الأصوات الروائية على الواقع الذي تشغله أطراف عدّة من المجتمع تختلف اختلافا بيّنا في المستوي المعيشي واللغوي والفكري، وهو الأمر الذي فتح سُبُل عدة في القول السردية في جو من الحرية غير المشروطة، إن هذا القول "قد اكتسب فنية بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيهم صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منظوماتهم المختلفة، والمتفاوتة، والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير"³.

تنبغي الإشارة إلى أن الصوت داخل الرواية ليس بالضرورة هو صوت المؤلف، إذ أن مقولة التعدد الصوتي تبطل أحادية القول التي تهيمن على البنية السردية التقليدية، ذلك أن المعاجم الأدبية قد ضبطت مفهوم مصطلح تعدد الأصوات على الشكل التالي:

¹ والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998، ص: 58.

² ينظر: ميلان كونديرا، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر، ط1، سورية، 1999، ص: 14.

³ يبنى العيد الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص 12.

- هو مصطلح يميز به باختين روايات دوستوفسكي.
- نجد تعدد الأصوات عند رولان بارت كميز للنص السردي.
- لا يتوفر النص المتعدد الأصوات على إيديولوجية خاصة به.
- لا تمتلك الكلمة والخطاب عند باختين حقيقتهما في مرجع خارجي عن الخطاب (أي ان الكلمة البوليفونية تكتسب أهميتها داخل الخطاب الذي تعكسه، إنها تعكس أنا الشخصية)¹.

أسهم التعدد الصوتي في إبعاد هيمنة زاوية النظر الأحادية، فكان أن تجلّت الحقيقة التاريخية في أكثر من نمط تعبير واحد، بلغ من الاختلاف حد التناقض البين الذي يحمل في ثناياه أشكالاً من الوعي تستجيب لأطراف من المجتمع تتعارض مع بعضها البعض في رؤى متعددة، تجدر الإشارة إلى أن هذا "التعدد المريح في السرد أحدث تَفْكَكاً وهزّة في البنية التقليدية المعهودة في السرد، أي أحدث مفارقة في طريقة البناء وفي طريقة الإنتاج والنسج الروائي سبّبه بالتالي رغبة قوية في حصر وتشخيص من هم أصحاب كل هذه التوجهات والآراء المتباينة"² في خضم تجاور أجناس متعددة، كثيرة مثل مقاطع لأغاني تراثية أو شعبية، حوارات صحفية، نصوص من الشعر، خطب، مواعظ، وصايا.. الخ، كل ذلك ساهم مساهمة فعّالة في بناء النص الروائي الحديث، الذي يتباين مع النص التقليدي، باعتبار أن الأخير حوار لا ينته بين الرؤى والأفكار.

لا شك أن وظيفة الراوي تكمن في هيكلية بنية الرواية التي يجب أن يأخذ في اعتباره حين وضعه لها ماهية كل جزئية لها علاقة بالفضاء الروائي العام الذي يتحرك فيه، إذ عليه أن يفتح على مستويات من الوعي تستجيب لكل توجه وكل رأي تتبناه جماعة من الأفراد في المجتمع، إن أداة الراوي في مقاربتة تلك إنما هو خيار التعدد الصوتي الذي ما هو إلا " وسيلة لإلقاء الضوء على بُور ساخنة وغير ساخنة، يريدّها الكاتب بالالتكاء على التاريخ، والدين

¹ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص: 136.

² نزار مسند قبيلات، تمثلات سردية، دراسات في السرد والقصة القصيرة جداً والشعر، كنوز المعرفة، ط1، الأردن، 2017، ص: 129.

والأسطورة، والموروث الشعبي والحكايات الشعبية، والواقع المعيش بكل أطيافه، لكشف الملابس، ومواطن الخل، والقوة والاستغلال والانتهازية، ولكشف أشكال الصراع الإيديولوجي، وانتهازية الأفراد والحكام. ويأتي اتكاء الراوي على الأقنعة بأشكالها نوعاً من التقية والتخفي خلف صور هذه الأقنعة ورموزها، ورغبة منه في تنويع أدواته الفنية حتى يقيم بناءه الفني في إطار التعدد اللغوي والشخصيات المتباينة في رؤاها ومواقفها وأشكالها¹.

يمثل هذا العنصر طرفاً على قدر كبير من الأهمية عند دراسة الأعمال الإبداعية، ذلك أن الأخير يأتي كتعبير عن رؤية خاصة، لا يمكننا البتة أن نعزلها عن عنصرين لا يقلان أهمية وهما كل من: المروي والمروي له، إذ تشكل كل هذه العناصر مجتمعة ما يعرف بالبنية السردية للخطاب، إنه " صوت الخطاب السردى، الوسيط الذي يُقيم صلة الاتصال مع المتلقي، وهو الذي يرتب العرض، وهو الذي يُقرّر ما الذي يجب أن يقال وكيف يجب أن يقال (خصوصاً من أي وجهة نظر وبأي تسلسل) وما الذي يجب أن يترك"².

والراوي هو المسؤول عن رواية الحكاية، قد نجد له اسماً ظاهراً كما قد يختفي خلف ضمير يبرز في النص بصورة جلية. إنه " الشخص الذي يروي النص، ويوجد راوي واحد على الأقل لكل سرد يتموقع في مستوى الحكى شأنه شأن المروي له الذي يخاطبه، ويمكن بالطبع وجود عدة رواة في سرد معين يخاطب كلٌ منهم مروياً له مختلفاً أو نفس المروي له، كما يمكن للراوي أن يكون صريحاً بدرجة أو بأخرى، عليماً، كُليّ الوجود، واعياً بذاته، جديراً بالثقة، ويمكن أن يحتل موقعا على مسافة من الأحداث والوقائع المروية والشخصيات، ويمكن لهذه المسافة أن تكون، زمنية، خطابية، فكرية، أخلاقية"³.

¹ نفسه، ص: 184.

² يان مانفريد، عمل السرد مدخل الى نظرية السرد تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق،

2011، ص: 80.

³ قاموس السرديات، جيرالد برانس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003 ص: 134.

كل ما يصدر عن الراوي يُسميه المروي وهو جملة من الأحداث والأزمنة والأمكنة المقترنة بأشخاص معينين. تُسند إلى الراوي مسؤولية تنظيم العلاقات التي تجمعها بعضها ببعض في جسد أكبر وأشمل هو الحكاية التي يُراد توصيلها إلى المروي له.

تضم أعمال الحبيب السايح الروائية مجموعة من الخطابات، ليس خطاب الراوي إلا طرفاً فيها، حيث يأتي تأطيره للسرد موازياً لخطاب الشخصيات الأخرى التي لها حضور فعال يدعم خطابها بموازاة مع خطاب الراوي، هذا وقد لخص الباحث المغربي سعيد يقطين جملة الصيغ التي يمكن أن تختزل فيها كل تلك الخطابات فيما يلي:

- الخطاب المسرود: الذي نجده مهيمناً في خطابات الراوي، والتقارير والمذكرات والرسالة، ويتسع لمختلف الصيغ (السرد، العرض) لكن الصيغة التي تهيم هي صيغة الخطاب المسرود.

- الخطاب المعروض: وهو الذي تعرض فيه أقوال الشخصيات، أو تعرض فيه خطابات أخرى، تتوازي والخطاب المسرود في مجال الحكي، وهذا الخطاب هو الذي يبدو لنا من خلال النداء والمرسوم السلطاني.

- الخطاب المنقول: وهو الخطاب المسرود الذي يُهيم فيه نقل الخطاب المعروض أو المسرود بشكل يجعله بين السرد والعرض، وهذا الذي اعتبره جينيت الأكثر محاكاة، لكنه في الواقع ليس إلا النقطة التي يلتقي فيها السرد والعرض بدون وهم المحاكاة¹.

يأتي مصطلح الراوي ليُحيلنا إلى مسألة في غاية الأهمية ألا وهي مسألة وجهة النظر، والتي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لسرد المادة الحكائية. إن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة، أي تُعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تُعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له، أو على القراء بشكل عام، إذ أن الذي ينال قسطاً

¹ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص: 205.

من الأهمية ليس مضمون هذا الطموح ولكن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يعبر بواسطتها عنه¹.

اشتغل الراوي بتقديم القصة عبر تشخيصه للأحداث التي تجتمع في الرواية، لذا فقد حاز على اهتمام كبير من طرف الباحثين في علم السرد، فيما نالت قضية وجهة النظر أو الرؤية السردية قسطا كبيرا من الأهمية، نظرا لمسؤوليتها المباشرة على إظهار مدى قرب أو بعد الراوي من المروي له، هذا ونجد وجهات النظر في الأعمال الروائية لا تخرج عن ثلاث أنماط هي كالتالي:

- الرؤية من الخلف (la vision de derrière): وهي النظرة المهيمنة عادة على النصوص ذات المنحى الكلاسيكي، ويتميز الراوي فيها بمصادرة آراء الجميع، ويبدو مطلعا على كل شيء، ويمثل الصوت الايديولوجي المركزي في الرواية.
- الرؤية مع (la vision avec): وهنا يبدو الراوي غير مستبد بتفسير حياة الأشخاص، بل إن هؤلاء الآخرين يتدخلون، ليعلنوا عن صوتهم الإيديولوجي، لكن الراوي يضل هو المهيمن، أما لعبة الإيهام السردية فتنقاسمها ضmann المتكلم والغائب والمخاطب، دون أن يتنازل الراوي عن سلطته، بل يظل الصوت الطاغي على أصوات النص.
- الرؤية من الخارج (la vision de dehors) وهي الوضعية التي يبدو فيها الراوي قادما من الخارج متتبعا بعين حيادية الوقائع والاحداث التي تخلق مصائر الأبطال².

تأتي روايات الحبيب السايح باعتبارها روايات الأصوات لتمنح عنصر الصوت -أيا كان مصدره- مساحة من الحرية كي يعبر عن نفسه باستقلالية وانفتاح، طالما أنه حامل للتعبيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تدخل في جو من الحوار يتميز " باستقلالية تامة بغير

¹ ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردية، ص:46.

² ينظر: أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغربية. المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009، ص:15 و16.

حاجة إلى روائي وراوي، إذ يصبح اختفاؤهما من أبرز وسائل إنجاح رواية الأصوات، وعليه فإن الحاجة إلى الراوي أصبحت محدودة في رواية الأصوات ولكنها غير معدومة¹، والسبب في ذلك هو أن الرواية البوليفونية تعتمد على تعدد المواقف الفكرية، وتباين الرؤى الابدولوجية، وكثرة أساليب الحوار و الشخص و الرواة والساردين وتنوعهم، على العكس من الرواية التقليدية، أو الكلاسيكية ذات البناء التقليدي والصوت الوحيد.

لقد نهج الحبيب السايح في أعماله التي ارتأينا مقاربة التعدد الصوتي فيها، نهج الرواية الحداثية على مستوى تعدد الأصوات، فكل شخصية تعبر عن قناعتها ورؤيتها الخاصة ووجهات نظرها وأفكارها التي تتنازعها، وقد برز هذا من خلال تعدد الأصوات والمنظورات السردية، أو بحسب جيران جنيت مستويات التبئير المتداخلة، ومنح كل شخصية حقها في التعبير عن راهنها ونفسيته وأمالها وهواجسها وطرق تفكيرها ومواقفها تجاه المجتمع والسلطة والمؤسسة الرسمية، دون تدخل من الكاتب الذي أعطى لها حرية نسبية يقع هو نفسه خلفها باعتباره الفاعل الأول في تخيل تلك الشخص و إدارة مصائر ها وهواجس ها.

يظهر تعدد الأصوات في الأعمال الروائية من خلال عالم الرواية، وطبيعة العلاقات التي تحكم أفرادها، كُلاً بثقافة ومنظور خاص به. إن عالم الرواية الذي يصنعه الروائي بواسطة الأدوات التي يتأسس عليها هذا الفن، هو عالم هجين ومتعدد، غير متجانس، من شأنه أن يُشكل مسرحاً لحوار الأصوات التي تبتعد وتقترب من بعضها البعض، وهي في ذلك حاملة لآراء متضادة تسير بعنصر الحوار الى مساحات أرحب، تتجاوز فيها جملة من الأصوات مختلفة المصادر والأفكار والرؤى الاجتماعية، وهي أصوات على قدر كبير من الحرية، تُقبل على الدخول في حوارات جادة مع الوعي الغيري، وتقيم تعارضا معه دون أن تردّه جملة لمجرد أنه نمط مُخالف من التفكير، في ذلك تكتسب هذه الأصوات الاجتماعية وجهات نظر متعددة، على قدر كبير من القوة والفاعلية في النص الروائي.

¹ محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص: 92 .

من هذا المنطلق نحن نرى في جملة الروايات المختارة عملاً بوليفونيا ضخماً، يقوم على مبدأ الحوار الذي يضمن جِماع الأفكار والرؤى المختلفة والمتصارعة والمتباينة، فهناك الثوري والإسلامي واليومي البسيط وصاحب السوابق العدلية والناطق باسم السلطة والصحافة والدين والمجتمع، كُلُّ بوعي خاص ومنظور فردي وقناعة شخصية في رؤيا العالم من حوله.

سعت الرواية البوليفونية إلى تحرير الشخص الروائي من سلطة الراوي المطلق، العليم بكل ما يدور في مجتمع الرواية، كما من لغته ومنظوره وأسلوبه، قصد فسخ المجال أمام الشخصية لتتحرك وتنشط بحرية وتعبر عن هواجسها ودوافعها ومواقفها بتلقائية تامة. أي أن الفن الروائي يسعى إلى استنطاق الشخصيات وجعلها تُدلي بآرائها ومواقفها الخاصة بأي مستوى لغوي تريده وبأي أسلوب تراه مناسباً لذلك، وبالتالي فإن التعدد الصوتي هو بمثابة مدخل من المداخل التي تسلب الراوي السلطة المطلقة والوصاية التامة على المتلقي السلبي، في مقابل فسخ المجال أمامه ليختار عن وعي منه بين مختلف الرؤى والإيديولوجيات الماثلة أمامه.

2. صوت الرجل في روايات (مذنبون، من قتل اسعد المروري، زهوة)

1.2. صوت المثقف:

المثقف هو المفكر المسلح بالبصيرة عند ماكس فيبر، وهو يعني عند أنطونيو غرامشي من زاوية اجتماعية ذلك الشخص المسؤول عن التنظيمات الحزبية التي تظهر في مجتمع ما، تكون فيه هي المسؤولة عن صياغة أفكار وإيديولوجيات جديدة، وهو عند زكي نجيب محمود الشخص المتميز عن عامة الناس لأنه يدرك الفوارق الدقيقة الكائنة بين ظل الفكرة الواحدة، أما عند سارتر فهو كل مفكر يشتغل على مفاهيم تتعلق بآفاق ومآلات المصالح الإنسانية المشتركة¹، هذا يتحول المثقف إلى شخصية جد مهمة في العمل الروائي، سواء أكان عملاً روائياً ينحو منحاً تعليمياً، رومنسياً أو واقعياً، لأنه المسؤول الأول عن التعبير عن آمال وآلام اليومى باعتباره حاملاً لأبعاد فكرية ومعرفية تُخوّله لأن يكون صوت الجماعة التي ينتمي إليها، بغض النظر عن توجُّهه الإيديولوجي، فهو من له المقدرة لأن يعبر عن سقطات الجهة التي يمثلها كما عن غايات أفرادها وطموحاتهم، كل ذلك يستدعي منه الجهد الجبار الذي يستوجب منه أن يكون مُدجَّجاً بالمعرفة وبدقة الملاحظة، كما بالصبر وبالأناة.

تأتي صعوبة إيجاد مفهوم صريح ودقيق للمثقفين في أنهم "لا يشكلون طبقة مستقلة قائمة بذاتها، بل يتغلغلون في الطبقات المكونة للمجتمع، ويتحركون بحرية على سلم المجتمع صعوداً وهبوطاً. وعلى الرغم من تعدد تعريفات المثقف يمكن إرجاع هذا التعدد إلى معيارين استند إليها الباحثون في تعريف المثقف، وهما معيار الثقافة ومعيار الوظيفة أو الدور"².

¹ ينظر: امين زاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص: 25.

² محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 12.

إن روايات الحبيب السايح على غرار الروايات العربية، لا تخلو من صوت للمثقف في أي صورة كان هذا الأخير، فهو في رواية مذبنون الفتى يزيد الطالب الجامعي الذي يثير بأسئلته المحرجة البنت زهرة، التي لم يكن لها بعد أن أنصتت إليه إلا أن تظل ساكنة وساكته كعلامة للدهشة، مما كان قد أدلى به على مسامعها في تعليق له على رأي مفاده أن الجزائري طالما تملكه إحساس باليتم وبالضياع لأن حاضره مظلم، فقال لها بهدوء:

" أربكنا دائما أن نسأل ذاتنا إلى أين نتجه، تصوري إن نحن قسنا مدى عمق ذاكرتنا في ماضينا، سنجد أنه يَنحَدُّ بدخول العثمانيين أو بنزول الجيوش الفرنسية الغازية في شاطئ سيدي فرج، لذلك تظلم في وعينا معالم الذهاب إلى ما هو أبعد، ونشعر بالفقر الموحش من حولنا حين لا نلقي راسية حضارية قائمة نسند إليها وجودنا الزماني، وإن نحن حفرنا على أثر مرورنا في التاريخ وجدنا ذكر الآخرين الذين احتلوا أرضنا أو فتحوها من الفينيقيين والقرطاجنيين وغيرهم مرورا بالرومان وغيرهم إلى البيزنطيين إلى العرب وانتهاء بالفرنسيين. ذلك ما يُسبب الإحساس بالتمزق في الوجدان والشرخ في الذاكرة، كأننا وجدنا لنكون هذا الإنسان اللاتاريخي الضال بحثا عن أناه"¹.

يكشف مثل هذا المقطع عن صوت لمثقف حقيقي، إنسان مكتمل، صاحب علم ومواقف حضارية ومعرفة بالتاريخ وبالماضي، يحمل من الانتماء لأرضه ووطنه الشيء الكثير، وهو الانتماء الذي يظهر بدرايته التامة بالشعوب التي احتلت هذه البلاد في زمن مضى، فجاء تشخيصه للفرد الجزائري من منظوره الخاص، مستلهما من عمق الذاكرة المتشظية، وهي ذاكرة توقفت بهذا الطالب الجامعي يزيد عند محطات تاريخية مهمة أسهمت في صياغة رؤية ومفهوم للفرد الجزائري الذي انتهى به الأمر إلى الإحساس بالتمزق وبالضياع، كنتيجة لامتلاكه ذاكرة ممزقة، تَجْمَعُ أشلاء من ذات مهزومة لحقتها جميع أشكال الاستعمار، بدءًا بالفينيقيين وانتهاءً بالفرنسيين. بين هذا وذاك راح صوت المثقف يبحث عن راسية حضارية تستند إليها الذاكرة التي تُوحّد هذا الشعب وتجمعه تحت وجود واحد يرمم شيئا من الكسر الذي

¹ الحبيب السايح، مذبنون، ص: 252.

تُحدثه الأسئلة المصيرية الباحثة لنفسها عن إجابات دون جدوى، طالما " أن البطولة الروائية المغاربية والعربية بشكل عام، هي بطولة المثقف، الذي ما هو إلا الروائي نفسه، بأقنعة مختلفة ومتعددة ¹. فقد كانت شخصية المثقف داخل النص أيقونا مساعدا في الوصول إلى تقاطع الكتابة الروائية بين كونها سيرية تعكس بعضا من رؤى ذاتية بحتة، وبين كونها كتابة تُعنى بتتبع مصائر ذوات أخرى داخل نفس العمل، على هذا كان خطاب المثقف كما هو في الرواية امتدادا لخطاب الروائي، بما له من سلطة معرفية وثقافية تهبه الريادة التي تجعله يصنع لنفسه منبرا يجتهد عبره في تبصير أبناء أمته بعيوبهم، إن هذه الشرعية التي تمر به إلى الريادة ليست وليدة الصدف، فقد سبقت بجهد كبير من هذا الكائن الذي هو كائن سحري، وطاقة مبدعة تحمل على عاتقها مسؤولية تاريخية متجذرة.

هذا ويضيف الفتى يزيد في تشخيصه للوضع المزري الذي تمر به البلاد في موضع آخر فيدلي بما يلي مستفهما:

" لماذا وُجدنا في هذا البلد الذي، منذ استقلاله دخل في حال ترانزيت إلى وجهة مجهولة؟" ²، ثم يجيب في نفس الصفحة من الرواية بنبرة الواثق عن المتسبب في ذلك وهم دون شك **" قطاع الطرق الجدد من الساسة والمتنفذين الذين لم يروا يوما في هذا الوطن شيئا ناضجا الا ما ينهبونه من مقدراته العامة" ³**.

يظهر هذا الصوت في رواية مذنبون لإبراز ما يختلج في ذات المثقف التي عجزت عن التغيير، فراحت تسهب في الحديث عن راهنها الذي جعل منه أصحاب النوايا المبيتة راهنا متأزما يعسر إصلاحه، مُبتدئا بتساؤل مشروع تتسابق في إثارته العامة في الفضاءات العمومية دون أن تجد له تفسيراً مقنعا، على عكسه هو، طالما أنه الأكثر استنارة وعقلانية وسداد، إنه برفضه للأقوال الجاهزة التي تخدم مصالح أفراد معينين في السلطة، مثال عن الذات التي تخاطر بحياتها في سبيل الإقرار بموقفها الذي يُخرج المؤسسة الرسمية.

¹ أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص: 26.

² الحبيب السايح، مذنبون، ص: 253.

³ نفسه، ص: 253.

يتساءل صوت المثقف هنا عن السبب وراء جعل الوطن بكامله يقف في مفترق طرق، دون أن ينعطف إلى وجهة مُحددة ويمضي في عملية البناء، ينبري بعد ذلك مباشرة الى الإجابة عن هذا التساؤل المُعلّق، فيُحمّل ساسة البلد مسؤولية الإخفاق باعتبارهم وُجدوا فقط لينهبوا خيرات البلد ومُدّخراته، إن صوت المثقف في المقطعين هو صوت الذات العميقة التي عرفت شتى أشكال الإقصاء، فراحت تستنجد بلغة يغشاها القهر والعجز.

حملت رواية مذبنون الصوت الداخلي للمثقف، الذي إن نطق فإنما ينطق بما تسرّه العامة في وسط اجتماعي متأزم، باعتباره صوت علم ومعرفة وحضارة، وهو إلى ذلك الصوت الذي يُرعب السلطة، باعتباره المسؤول المباشر عن تنمية المواقف والرؤى التي تخدم مصلحة الجماعة التي يبحث في سُبُل تنويرها، والسير بها إلى مساحات من الوعي بقضاياها المصيرية. فالنص الروائي إنما هو رصد للواقع كما لتحولاته الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية، ولملابساته التي تُحدّد بدرجة كبيرة ملامح المثقف داخل مجتمعه الذي ينصهر داخله، ويحمل على عاتقه مسؤوليات جبارة تجاه الأفراد المحيطين به والرواية بطبيعة الحال " تسمح على خلاف الأنواع النثرية الأخرى في الأدب بالتصوير المُتّسع للعالم الداخلي للشخصية وأيضاً لحياتها الخارجية وبيئتها ومعيشتها، كما أنها تستطيع أن تمزج بين مختلف وجهات النظر ووسائل التصوير المتنوعة من جهة وبين تصوير الجوانب السامية والعادية للحياة من جهة أخرى، أصبحت لذلك أكثر أشكال الفن الأدبي تصويراً للمراحل التاريخية الإنسانية وللتطورات الأخلاقية والفكرية"¹.

يأتي صوت المثقف في رواية من قتل أسعد المروري ليناقد مسائل تُعنى بكل ما هو فلسفي وجودي، من ذلك الحوار الذي دار بين الصحفي رستم والمفتش معمر حيمون، قال الصحفي:

" اليوم سوف تتعرض وهران إلى هجوم جردان كامو الراجعة.

حرك رأسه ينظر إلى الكتاب في يده.

¹ ينظر: مكارم الغمري الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1981، ص: 62.

تعرف؟ لما كنت أنهيته في نسخته الأصلية قبل أعوام سكن ذهني سؤال واحد. كيف أن
وهران تبدو فيه كمدينة أوروبية لا يسكنها جزائريون أيضا؟
- لأن كامو أنكر عليهم الوجود حتى في ضل وباء الطاعون.

- الطاعون والاستعمار شيان متلازمان، وعبقريّة كاتبك تكمن في انه استطاع ان يفصل
بينهما ليغطي بالأول على الثاني، وكان لا يمكنه أن يدرج في روايته حال الجزائريين البائسة
في وهران وقتها، فلو فعل كان سيضطر إلى إدانته أمه. أنت ترى، كل فلسفة كاتبك قامت على
خيارين اثنين: الأم الطهرانية الحاملة للحضارة والآخر الجدير بالإزالة لأنه عامل كبح¹.

في هذا المقطع يتصدّى صوت المثقف إلى مناقشة نص إبداعي كلاسيكي هو رواية
الطاعون للكاتب الفرنسي ألبير كامو، إنه يكشف عن صوت نقدي باستطاعته مساءلة نص
روائي كتبه الآخر عن مدينة وهران الساحلية بألوانها وأجوائها المتوسطة والخالية في الحين
ذاته من سكانها الأصليين، الذين هم عامل كبح لكل تحضّر وتمدّن في الرواية المذكوره.

يقوم الحوار المذكور بوظيفة معينة، وهي تقديم إضاءة من شخصية مثقفة حول رواية
"الطاعون" التي تتنبأ بنهاية الأوروبيين المقيمين في مدينة وهران بعد انتشار هذا الوباء بشكل
مخيف جعل السلطات الاستعمارية تسدّ منافذ المدينة ومخارجها، كما يكشف كذلك عن خوض
الشخصيات المثقفة في مسائل متعددة تمس موقف الكتاب الفرنسيين عامة من الجزائريين ومن
الاستعمار الذي يروونه مظهرا من مظاهر الحضارة، مما يدل على أن صوت المثقف يتحاور
مع نفسه ومع الماضي والتاريخ، ومع الآخر الحامل لنظرة استعلائية تخدم مصالح القوى
الاستعمارية.

تجاوز صوتان روائيان في هذا المقطع، الذي صيغ في شكل حوار خارجي بين مثقفين
اثنين، أين تكتّفت لنا ملامح هاتين الشخصيتين، كلّ بكيانها النفسي وتركيبتها الفكرية وتباين
نظرتها للأحداث المتسارعة من حولها، "والجدير بالذكر أن الحوار الخارجي يكثر في الرواية

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 175.

ذات الأصوات المتعددة، والتي تُعبّر عن صراع الايديولوجيات، في حين يكاد يختفي في رواية تيار الوعي التي تُبنى على حدث نفسي"¹.

ظهر صوت المثقف عند الحبيب السايح بصفته عنصرا مركزيا من شأنه أن يبرز قيما فكرية على قدر كبير من الأهمية، إن هذه القيم التي دافعت عنها الشخصية واحترقت من أجلها هي التي أعطتها البطولة فقد علّما "الأدب أن حجم البطل ليس في أهميته الاجتماعية وإنما بحجم القضية الأخلاقية التي يحملها هذا البطل، فالشخصية كبيرة إذا تصرف في الرواية خيرا ولذلك فإن الملك في الرواية أو المسرحية يمكن أن يكون شخصية غير هامة والخادم بطلا"².

على هذا كان لزاما علينا أن نقرأ ذواتنا في الأعمال الإبداعية التي تغرف مواضيعها دون شك من واقعنا المتغير، إنه الواقع الذي تشارك في صناعته جميع أطراف المجتمع، ثم تتكفل الكتابة بسبكة في حلة جديدة هي النص الأدبي الذي نقرأ أنفسنا فيه.

2.2. صوت رجل الدين:

الشخصية منذ لحظة ميلادها على صفحات الرواية وهي تنمو وتتطور وتتوغل في عالم الرواية، كاشفة عن سلوكيات وملامح خاصة بها كما هو الحال مع باقي الشخصيات الروائية الأخرى في نفس العمل، "والشخصية الإسلامية في الإبداع الفني، لا تختلف عن غيرها من الشخصيات إلا بمقدار ما يطبعها الدين الإسلامي بسلوكياته، ومعطياته التي ميزها عن غيرها من شخصيات الرواية، وبمقدار التزام هذه الشخصية بهذا الدين يتحدد إطارها"³، ينطبق هذا الأمر على أشكال شخصية رجل الدين التي وظفها الحبيب السايح في رواياته، وهي شخصيات دينية سمحاء، تقيم تعاليم الاسلام عبادة ومعاملة، روحا وسلوكا. وهي في ذلك مجتهدة، مثابرة في أن تحث الناس على العودة الى جادة الصواب بعد أن انعطف جُلهم إلى خيار القتل والتصفيات الجسدية التي لا مبرر لها.

¹ محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية ص: 173.

² علي عزت بيكوفيتش: هروبي الى الحرية، تر: اسماعيل أبو بندورة، دار الفكر المعاصر، سوريا 2002 ص 67.

³ كمال سعد خليفة، الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة، مكتبة العبيكان، الرياض، 2007، 1 ط ص: 9.

للصوت الديني حضور كبير في الرواية العربية المعاصرة، لأنه يعكس الثقافة العربية ويُصوّر المنظومة الفكرية التي تنتهجها شريحة هامة من المجتمع، إضافة إلى ذلك هو مكون أساسي للثقافة العربية ما فتئ يصنع ملامح المنظومة الفكرية لشرائح كبيرة من المجتمع. فغالبا ما ارتبط صوت رجل الدين بالحكمة والتروي وصلاح الرأي، ثم إنه ليس بالإمكان الوصول إلى قراءة شاملة لحقيقة الوعي السائد في المجتمع، دونما إنصات للأصوات الدينية التي تأخذ حيزا هاما من المجتمعات العربية، في ذلك تأتي روايات الحبيب السايح لتكريس المهمة التي انبرى لها النثر الجزائري أين راح يعكس بوضوح وضع الثقافة الجزائرية والمحلية منذ وقت طويل¹، وهي الثقافة التي تحمل في جزء منها أنماط متعددة للصوت الديني، الذي هو تارة إمام المسجد وتارة أخرى الداعية أو الواعظ.

كان من الضروري رصد صوت رجل الدين في الأعمال الروائية، لأن الأخير يقدم رؤية الإسلام والشخصية الإسلامية لمحيطها، كما لجملة من تتحاور معهم، كل بمستوى لغوي محدد. وعليه خصصنا هذا المبحث للصوت الديني ولكل ما تعلّق به وبإمكاناته وطاقاته التي يُفصح عنها عندما يُسند إليه الدور في إدارة الحوار بمظهره الداخلي والخارجي، أين نقف على نماذج مختلفة للصوت الديني في تشكيل هوية الإنسان في الحياة وفي إبراز جملة المعطيات الحضارية، التي تتعلق بالدين وبالنماذج البشرية التي تمثله.

تلعب شخصية الإمام دورا مهما في الروايات العربية عموما، ومن ذلك نلاحظ الحضور الكبير لها في الروايات المدروسة، وذلك وفق رؤية يراها الكاتب خلال عملية الابداع الفني لرواياته.

يأتي صوت رجل الدين ليعلق على ما رأى وشاهد من تقتيل وهمجية فينطق بالتالي:

"فاز بسخط الخالق من خرق حرمة النفس المقدسة فنهض يوم النشور فأشارت إليه ملائكة الحشر: هذا مغضوب عليه ملعون، وقال له ربه: قتلته، أعد إحياءهم، فما استطاع فأخلده في جهنم، اللهم إني أعوذ بك من الشرك بك، فإن القتل بغير حق ظلم عظيم، وشق عصاه نحو

¹ عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، 1830.1974، المنظمة العربية للتربية والثقافة، دار نافع للطباعة، مصر، 1976، ص:7.

المجتمعين على الرصيف فلمس بينهم مغيظين وحاقدين ومحزونين على آبائهم وأحفادهم، وذويهم فردد: لا حول ولا قوة إلا بك، أنت العادل في زرع الشعور الإنساني متساويا بين البشر خيرا وشرًا. اللهم ان المتسبب في الفتنة أجرم من القاتل والنافخ فيها أفسق من المغتصب، أستغفرك وأحمدك"¹.

يعكس هذا المقطع صوتا دينيا سماويا لا يخشى عاقبة الأمور، كما لا يفوت فرصة إلا ويذكر فيها بغضب الله من عباده المفسدين. إن قابلية رجل الدين للتأثر بما يسمع ويرى، يقع خلفها الحبيب السايح الكاتب" وهو في هذا المنحى يختفي خلف شخصياته وراء العالم الواقعي الذي يصوره، فيكتفي بتحليل الشخصيات وشرح دوافع سلوكهم معتمدا في ذلك على أسس نفسية يكتشفها من طبيعة الشخصيات نفسها، وهو بذلك يعبر عن الطبقة التي تنتمي إليها هذه الشخصيات"².

إن صوت رجل الدين في هذا المقطع، هو دون شك نموذج أو نمط حقيقي له ما يقابله في الواقع، وهو صوت يتكئ فيما يصدر عنه عن رؤية إسلامية، تحمل في ثناياها فكرة أو معنى أو قيمة عليا، التقت فيها القيمة الانسانية الرفيعة مع فطرة الانسان السليمة التي هي أميل للإصلاح ونشر السلم، لذلك نجد هذا الصوت يكشف عن ردة فعل تجاه القضايا والاشكالات التي هي على مقربة منه، بغرض ترك أثر في المتلقين من شأنه أن يوحى بقناعة فكرية مقبولة لديهم عن مصير كل من تخول له نفسه الدوس على حرمة النفس المقدسة. إنه صوت يرمز الى قيم الحق السلم والفضيلة، وترك نزوات النفس التي تُبَيِّح قتل النفس والفساد والإفساد في الأرض، ذلك ما تدعو إليه الشريعة الاسلامية الخالية من الفهم الأحادي والضيق لعلاقة المسلم بأخيه المسلم، فصوت رجل الدين هنا ليس مجرد رد فعل سريع في قضية ما، إنما هو دعوة الى تبني النهج الصحيح في إدارة طاقات المسلم وتوجيهها لتوجيهها سليما في بناء أمة العدل والإنصاف.

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 129.

² محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر، ط1، الأردن، 1991، ص: 77.

يتلقى السيد الحسين شيخ الزاوية من أحد الاثرياء، الذي لا يعلم أحد من مقربيه شيئاً عن مصادر ثروته، صدقة مُجزية، فيرفضها الأخير ويُدلي بما يلي على ملاء من الناس وهو يعتلي منبره:

"اسألوا عقولكم كما قال احد السلف، قبل أن تسالكم بطونكم عما تأكلون ومما تأكلون، وإنما الاهتداء إلى المحرم بالحس، فإن قلوبكم تخبركم فتراه عيونكم حشرات أو أعفانا"¹.

يكشف صوت رجل الدين في هذا المقطع عن تنوّع وفاعلية وقناعة مُستلهمة من المصدر الأول للعقيدة الاسلامية الصحيحة، التي يدين بها كل مسلم، وهو صوت يكشف عن نمط إيجابي من المسلمين، وهو الذي يتحرّى ما يتلقاه من غيره إذا تعلق الأمر بالهدايا والهبات. وقد تعلق هذا الصوت هنا بنمط شائع ومحبوب عند المجتمعات الإسلامية، فهو نمط يكشف عن جملة من المعالم الروحية والنفسية للشخصية السوية للمسلم، فصوت رجل الدين نجده قد عكف على تحرير الإنسان من عبوديته للايديولوجيات البغيضة، كما من أشكال الولاء لجهة ما على حساب عقيدته ومنهجه الذي بسطه له الدين، إنه صوت يسير به نحو نموذج الإنسان النظيف والمتحرر، الذي يرمز في مجتمعه إلى قيم الحب والجمال والاستقامة.

في مواضع أخرى يدحض صوت الدين في رواية مذنبون الأكاذيب التي أتت بها القوى الظلامية لثبّر وحشيتها التي لا حد لها، إذ أن ما حدث سنوات التسعينات في الجزائر من قتل وتصفية، لم يكن ليمضي دون أن يترك في النفوس كما الضمائر جراحا ليس من السهل أن تمّحي أجلا. لم يكن للجزائريين أن يخرجوا من تلك التجربة الرهيبة لولا أنهم وقفوا صوتا واحدا ضد تخريب مؤسسات الدولة والمرافق العمومية للبلد، من ذلك المقطع التالي لإمام المسجد:

"ما قيل في الموضوع لا يعتد به شرعا لبعده عن العلم وعن أهل العلم، فالفريضة المتحدث عنها ليست غائبة، بل هي قائمة سارية يؤديها المؤمن كل يوم بسعيه وبعلمه ومجاهدة نوازع نفسه الأمارة بالسوء، وإنما هم يبغون عرضا دنيويا مدفوعين إليه دفعا من غير دراية

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 185.

يلبسونه ثوب الدعوة على ضلالة ويخادعون به فتياننا الذين تقطعت بهم سبل الحياة بسبب الحيف والطغيان"¹.

تُطالِعنا عديد الأصوات التي تصدر عن رجل الدين، وفي ذلك تنويع كلامي يخدم الحوار الخارجي بين الشخصوس الروائية، دون أن يُقصي باقي الأصوات التي تُوثِّت تنوع الرواية وثرأها، إنما الاسلام رحمة مهداة في فصوله وفروعه وتشريعاته، من ثمة جاء ليرسم نموذج الانسان العابد، كما العامل والمجاهد في سبيل إعلاء صوت الحق ضد قوى الباطل، فكلما وطَّن المسلم نفسه على حب الخير وحب الناس؛ حق له أن يسعد بنصيبه من رحمة هذا الدين السمح.

في هذا المقطع يتحدث إمام المسجد عن الحجة البغيضة التي يتحجج بها أولئك الذين وطنوا انفسهم ليس على قول الحق وفعل الخير، إنما على سفك دماء أبناء وبنات المسلمين بحجة إحياء فريضة الجهاد، وهي الحجة التي تلبس لبوس الدين بغرض تحقيق مصالح ضيقة، تخدم أفراد بعينهم وَجدوا في فئة مُعَيَّنة من شباب المسلمين ممن تقطعت بهم السبل، مطية سهلة لتحقيق غاياتهم الدنيئة، لذا فإن هذا الصوت يُحيل في باطنه الى صوت ديني آخر سلبي، وهو صوت ينطلق من منطلقات فكرية منحرفة، لا يأبه لخلق ولا لمصلحة الآخر، هو صوت لاهث خلف عقيدة فكرية مغلوطة، تستبيح سفك الدم وقتل النفس بغير وجه حق.

من هنا، ومن خلال هذا التقابل بين أصوات متعددة ومختلفة، توضع البذور الأولى لخصوصية الجنس الروائي، فالإنسان في الإبداع الروائي ليس طرفا سلبيا. إنه فرد متكلم يحمل كلمته الإيديولوجية الخاصة به، كما لغته وصوته الذي يبلغ به عن مواقفه، في ذلك يأتي التأصيل لأسلوبية الجنس الروائي، إذ يرى ميخائيل باختين "أن موضوع الجنس الروائي الأساسي المُميّز الذي يخلق أصالة هذا الجنس الأسلوبية هو الإنسان المتكلم وكلمته"².

يقول شيخ المزار:

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 149.

² ميخائيل باختين الكلمة في الرواية، ص: 109.

"وهكذا إن يعتزل المرء فإنما ليظهر ماله وطعامه وشرابه وملبسه وفراشه ووسيلة سفره من آفة السحت، إنما الرزق والخير أن تقيم مقاما بيدك وتؤهل بيتا من حلال"¹.

ويقول في موضع آخر:

"من البشر رجال تنفتن النساء بصفائهم ونعومتهم وأسيل قوامهم، لأنهم حبوا عرقا ينبض أنوثة خفية تظاهر سحرهم، إنما الأنبياء والرسل وهبوا جمالا من تراب تسبح منه الملائكة النورانية لربها"².

بعيدا عن اللغة التي تغرق في الدروشة، كما بعيدا عن لغات أخرى علقت بالصوت الديني، يكشف صوت الشيخ عن طاقة كبيرة في التعبير بطرق تقترب من الشعري، إنها لغة ترتقي إلى مراتب التصوف، أين المثال الأعلى الذي يُحتذى، وهو مثال الصوت الديني المشرق والخالد، الذي يجمع بين السيرة العطرة التي تتحرى الرزق الحلال فيما تكسب، وكذلك النصيحة الطيبة التي تقع في آذان صاغية، تعيها وتعمل بها، في ذلك يتمثل لنا الصوت الديني المعتدل الذي لا يقصي الآخر، إنما يستدعيه لحوار أكبر، هو حوار يجد جدواه في خصوصية كل صوت على حدة.

يأتي صوت شيخ المزار في المقطعين ليكشف عن مخزون بلاغي مرتبط بأشد الارتباط بالصوت الديني، في صفائه وأصالته قبل أن تلحقه مطامع الساسة في توجيهه وجهة تخدم مصالحها، بحث صوت رجل الدين في المقطعين عن تفجير اللغة وهو التعبير الذي يعني "النحت، إسناد المتضادات اللفظية أحدها إلى الآخر لخلق تعابير جديدة وصور جديدة، توليد اشتقاقات غير مألوفة أو معروفة في الفصحى"³.

يعكس صوت رجل الدين في المقاطع المذكورة كل من موضعه، طرفا من حوار أكبر هو حوار اللغات والأصوات في عالم الرواية، وقد أظهر هذا الصوت نمطا من الفكر الديني الذي ينبذ العنف والقتل، وينادي بالتسامح وبالعفو وبمحاسن الأخلاق ومكارمها، بغرض إعلاء

¹ الحبيب السايح، زهوة، ص: 33.

² نفسه، ص: 71.

³ أحمد يوسف داود، أوراق مشاكسة مقالات في الفكر والأدب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 166.

صوت الإنسانية التي ترحب بالاختلاف وبالتنوع، كما بحوار المذاهب و الذوات مع غيرها ممن يخالفها شرعة ومنهاجا. هذا لأن مسألة الصوت الديني مسألة في غاية الأهمية، لأنه متى شَبَّ الخلاف في الأوساط الدعوية الدينية لاحت الفتنة في الأفق وتحولت مؤسسات الدين من كونها عامل للوحدة والى لم الشمل إلى كونها عامل فُرقة وتشَّتت.

3.2. صوت المناضل الوطني:

استطاع الفن الروائي أن يفتك لنفسه مكانة متميزة في المشهد الأدبي و الإبداعي، فهذا الفن الحديث الذي هو جزء من ثقافة البشر، لم يكن لينال كل الاهتمام الذي هو عليه اليوم، سواء من طرف الكتاب أو النقاد، لولا قيامه بما هو أشبه بالتنازلات الكبيرة لصالح باقي الأجناس والفنون المختلفة عنه، فكان أن فضل خيار احتواء بقية الأجناس الأخرى، تلك التي كانت إلى وقت قريب غير معترف بها من طرف الحساسية الشعرية المهيمنة على كل شيء بمجازها وبلاغتها، والرواية هي الجنس الأدبي الجامع لرسم صورة الآخر، بما هي عليه من هواجس وطموحات وأهداف مرجوة، نظرا لتملُّكها لإمكانات هائلة تخولها لأن تُثير كل جزئية وكل تمظهر للآخر المختلف والمتباين، كل ذلك أُتيح لها عبر إمكانات السرد والوصف والتحليل، وبالتالي فهي تستدعي الواقع الخارجي وقد امتزج بعنصر التخيل، وعلى ذلك فالرواية مسؤولة عن صورة مبتكرة عن الواقع.

إن إحباطات اليومي وسقطاته في مجتمع معقد ومتصارع، قد تحولت إلى أتربة خصبة لفن الرواية العربية وهي تبحث عن لغة خاصة بها، لغة تنزل من برجها العاجي وهي تصنع مساحة من الحوار بين الأصوات المتعددة والمنتمية إلى أكثر من انتماء لغوي وثقافي واحد.

ظهر المناضل الوطني في روايات الحبيب السايح بأصوات عدة، اختلفت في مصادرها لكنها حملت قاسما مشتركا هو الرغبة الفعلية في إعلاء صوت النضال والمقاومة.

مهما كان المناضل الذي يصدح بصوت الحق في الرواية، فهو دون شك حلقة أساس في العمل الروائي، الذي لا يخلو من صوت يدعو إلى إعلاء قِيَمِهِ التي يستमित في سبيل إعلانها بغرض التأثير في المحيطين به، من ذلك صوت المجاهد بوركبة وهو يخاطب جمعا من الناس بحرارة "هذه أملاكنا، هذه أرزاقنا، واقفا ثابتا وكأنه لم يشرب جرعة، وسكت لحظات وسط إعجاب الجميع، ثم تنهد واضعا أخمص رشاشه على ركبته وحذرنا بصوت ثخين: إياكم ان تنسوا أن من أخرجكم من حياة الكلاب، التي كنتم تعيشونها تحت أقدام المحتلين الفرنسيين، هم الرجال والنساء وحتى الأطفال وكل الشجعان الذين لم يعودوا في هذه الدنيا، فغمر الحانة صمت بدده بطلقة من سلاحه وصاح: لكن اليوم يوم فرح"¹.

وفي موضع آخر يقول:

"لا تفعل مثل الرعاع، وخالف مزاجهم تسم عليهم، كذلك علمتني الحرب، وأقدم على ما يترددون فيه يهابوك، الكبار أعطوا دائما من أرزاقهم ومن دمائهم، واحذر معاشرة القطيع فإنها تخصي، وانظر إلى ذاتك تنظر إليك الدنيا، وكن أنت يصغ إليك قلبك، وصالح ضميرك على الدوام"².

نجد في صوت المناضل الوطني بأشكاله المختلفة، ثراء وقيمة، لأنه ينهض على رمزية كبيرة في المجتمع، ولأنه يحوز ما لا تحوزه باقي الشخص الروائية، باعتباره الصوت الرافض للوضع الحالي، والمُنْدِد بالخروقات التي ترتكب في حق العامة، لقد تمكن المجاهد بوركبة بواسطة نبذة النضال التي انسحبت على المقطع المنسوب إليه، من أن يقدم نموذجا للصوت الموضوعي والرافض لكل أنواع الخنوع، فكان صوته بحق امتداد لصوت المدفع والقذيفة بالأمس القريب، فهي هو يُغري سامعيه بالأنفة وبالمجد، كما بسائر الخصال التي تجعل من الفرد بطلا حقيقيا في نظر كل من يسمعه لا عبئا عليهم. كل ذلك بنبرة قوية، مسموعة تنم عن صوت عميق متباين مع بقية الأصوات الأخرى التي يتجاوز معها، لقد استطاع هذا الصوت المتباين لغويا من أن يحقق حضورا فعليا، طالما أن الموصفات الكلامية الحادة للمتكلمين في

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 22.

² نفسه، ص: 23.

الرواية "تكتسب أهمية فنية كبيرة لخلق صورة الناس الموضوعية والمنجزة، وكلما كانت الشخصية تتسم بقدر أكبر من الموضوعية؛ برزت سحتها الكلامية بدرجة أكبر من الحدة"¹. هذا ويضيف في موضع آخر:

" سبب محنة البلد وموت الإنسان فيه رخصا هو التناحر الخفي والمعلن للاستيلاء على كرسي السلطة وبسط سيطرة الزعامة.

فأسند ظهره الى وسادة على الحائط وشرح أبا لأبنائه أن حربته ضد فرنسا كانت لإسقاط سيطرة المستعمرين وأنه لم تحركه يوما رغبة خفية أو معلنة لانتزاع زعامة ما لبسط سيطرته. وقال: فلم تكن مرت إلا ساعات على إعلان الاستقلال حتى نتأت رؤوس زعامات جيش الحدود وجيش الداخل من بين أشلاء ضحايا الحرب ومن جراح المنكوبين المفتوحة فزرعت من حينها بذور الفتنة الأولى بينما لم تكن درجة الصدمة التاريخية قد بدأت في النزول بعد"².

إذا ما تحدثت المناضل بوركبة وجب الإنصات إليه، لأن موقعه أمدّ صوته بسلطة معنوية على قدر كبير من الاحترام من باقي الأصوات الأخرى. إن الذي يجعل صوته على قدر كبير من القبول لدى متلقيه إنما هو سلطة النضال التي يتمتع بها، وهي نفسها السلطة التي تخوله لأن يعرض آراءه التي تلقى الترحيب والقبول من باقي الأطراف. يظل المناضل بوركبة صوتا عميقا، ساير المراحل المفصلية في صناعة ماضي الجزائر الثوري كما حاضرها، الذي لم يستجيب للطموحات التي رغب فيها الشعب الظامئ للسلم ولالأمن، فها هو العنف ينشب من جديد حاصدا أرواح النساء والأطفال، إنه الحماقة التاريخية التي حجبت كل النوايا الطيبة فراح أبناء البلد الواحد يجهزون على بعضهم بعضا ببرودة دم.

في خضم حديثه عن الفتى رشيد، الذي انتقم لعائلته التي أبادها ولد فلة، وأمثاله ممن نادوا بمشروعية تخريب مؤسسات الدولة وتقتيل رجال الأمن، يقول المناضل بوركبة على لسان أحمد: "... فافتخر لي أن الرجل الكريم خلق ليقاوم اللؤم والوضاعة، وطلب إلى فجأة أن أزيح

¹ ميخائيل باختين شعرية دوستوفسكي تر: جميل نصيف التكريتي، ص: 266.

² الحبيب السايح، مذبذبون، ص: 38.

جانبا موقفي الشخصي تجاه من رفعوا السلاح في وجه نظام الدولة، وحذرنى أن أحشر ضمنهم ولد فلة، كما نبرها لي بشماتة لأنه لم يكن سوى مجرم صغير قائلا: عشت أقدر ما يثور في داخل الشخص عند الإحساس بالظلم، والتزمت باحترام أفعال الرجولة حتى ولو كانت خارجة عن القانون أحيانا بسبب القهر الاجتماعي أو الانتقام لانسداد الأفق في تحقيق الحلم، مثل أولئك هم الذين تتحرك فيهم ضمائرهم يوما ليعترفوا بذنبهم، أما من أجرموا في حق الأبرياء فليسوا سوى وحوش لا يجدر بهم أي اعتبار"¹.

يرد هذا الرأي كموقف جاد من المناضل الوطني والمجاهد بوركبة من قضية الانتقام، تلك التي نجدها حاضرة في كل مراحل رواية مذبونون، وهي القضية التي تُساهم جملة من الظروف المحيطة من إحساس الظلم والقهر في توجيهها نحو نهاية مأساوية، إن صوت النضال ليس صوتا عاديا، إنما هو روح حرة ونزيهة، ترى في الحياة مجموعة من التعقيدات ساهم في خلقها جشع الأفراد، ثم القهر والظلم الاجتماعيين.

إن الذي يجعل من هذا الصوت صوتا مخلدا في الرواية، إنما هو البعد الإنساني الذي يحمله في طياته، إنه صوت المناضل الواعي بالقضايا العادلة والإنسانية، والذي إن نطق استمال كل العالم الروائي وساهم في تحريكه².

يطالعنا الحبيب السايح في رواية من قتل أسعد المروري بنمط آخر من صوت النضال، إنه صوت المناضل الحقوقي الأستاذ أسعد المروري إذ يقول:

"كيف بعد إنشاء القانون الذي ينظم إنشاء الأحزاب ويضمن حرية التعبير، يسمح بأن تكون هناك شرطة سياسية؟ إنني أعتبر مثل هذا الجهاز مصلحة موازية لا تُدافع عن مصالح الشعب وإنما تدافع عن مصالح أخرى"³.

الشخصية المناضلة هي عبارة عن ذات خلقها الروائي، ثم عمد إلى تحميلها جملة من الأفكار والمواقف، التي من شأنها أن تسير بها من سلبيات الواقع ومن الانغلاق والرقابة والسيطرة

¹ الحبيب السايح، مذبونون، ص: 104.

² ينظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 1994، ص: 224.

³ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 84.

والكبت، إلى مساحات أخرى أكثر تفتح وإنسانية وحرية ومساواة¹. هذا النموذج لا يُفوّت فرصة إلا ويدلي فيها بما يعزز إيمانه بمبادئه التي يريد إيصالها إلى مساحات أرحب، فهو إذن نموذج لذوات على قدر كبير من الوعي السياسي، الذي قد لا تحوزه باقي الشخصيات الأخرى في نفس العمل.

لم يتوقف صوت النضال مع الشخصيات الثورية فحسب، فقد ارتفع الصوت الداعي إلى احترام مصالح الشعب قبل كل شيء، لقد اقترن النضال في هذا المقطع بصوت تصاعد بقوة مع الظروف الجديدة، التي تتسّرّ خلف شعار حرية التعبير في حين أنّها تمارس الإقصاء بطرق مُلتوية.

تؤكد فحوى هذا المقطع الحمولة الإيديولوجية للأصوات أيا كان منشأها، وفي ذلك دون شك دور كبير في توجيه السرد وفق المراد الذي يريده صوت الشخصية، ذلك أن الفكرة الباختينة الثابتة ترفض الطرح التقليدي الذي يرتاح إلى الكلمة الميتة أو المحايدة، في مقابل انفتاحها على الكلمة المشخصة التي تتقابل مع كلمات الآخرين قبولاً أو رفضاً أو تقاطعاً². هذا ويضيف في مقطع آخر:

"لن يندفع العمال إلى ما لا نهاية بديماغوجية مسؤولي مركزياتهم النقابية ووعود الحكومة المخلفة عن إعادة هيكلة ما تبقى بمن القطاع العمومي بما يضمن استمرار مناصب العمل الموجودة وموافرة غيرها. اختفى وجهه خلف شعار الإذاعة الوطنية وتواصل صوته: التنسيقية ليست حزبا إنها تجمع لكل الداعين للتغيير السلمي. عاد وجهه الغاضب.

فليات هنا على هذا البلاطو أولئك الذين يخونوننا، سيكتشف الرأي العام أنهم هم المتسببون في كل هذا الانسداد والفساد"³.

¹ ينظر: بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية 1970.1983 ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 70.

² ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 66.

³ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 187.

أراد الحبيب السايح أن يُخرج المناضل الحقوقي من نموذج الإنسان الهادئ إلى آخر يُرعب مؤسسات السلطة بصوته الرامي إلى التغيير. إنه صوت قائم على تشخيص الحالة ومن ثمة كشف بطلانها وزيفها أمام المجتمع، إنه كاشف للزيف الذي يقع خلف الأقنعة المموّهة، يتعالى صوت المناضل مع حجم القضية التي يدافع عنها، فيتماهى الصوت مع حجم الموقف الذي يعكس ملمحا إنسانيا ملؤه الحماس والتضحية، في سبيل إعلاء كلمة الحق، ومكافحة كل أشكال التغيب الذي تمارسه السلطة الجائرة ضد العامة من أبناء الشعب المغلوبين على أمرهم. أسهم صوت المناضل الوطني في الروايات المدروسة، سواء أعلق بشخصية ثورية (المجاهد بوركبة) أو بشخصية حقوقية مناضلة (الصحفي رستم معاود)، في تقديم الحدث الروائي المُفعم بحوار النوايا والنبرات بطريقة فنية، تستجيب لخصوصية الأسلوبية الجديدة لجنس الرواية، لقد نهض هذا الصوت بالحدث، أين كان محور لصراع يدور بين ثنائيتين متقابلتين، هما من جهة صوت المناضل الوطني الوفي لمبادئه ولقناعاته، ومن جهة ثانية الوضع القائم الذي تراجعت فيه الحريات والحقوق الفردية والجماعية.

4.2. صوت رجل الأمن:

تمكن الحبيب السايح بفضل تفتّحه على كل الأصوات التي تتحاور في نصوصه بشكل مسؤول، من أن يفسح المجال أمام الرؤى والأفكار لتُعبر عن ذواتها كيفما شاءت، هناك حيث تتصارع الرؤى والأفكار تتحدّد معالم الواقع الحقيقي الذي يبحث في أصواته المتباينة، لقد جاء الحبيب السايح ليؤكد الجمالية التي اقترنت بالكاتب الروسي العظيم فيدور دوستويفسكي الذي " حمل في أكثر من موضع تلك الفكرة القائلة بأن الواقع هو أساس كل إبداع فني حقيقي، وأن هذا الواقع يتفوق، من حيث غنى مضمونه الموضوعي، على أكثر الخيالات اتساعا وغازرة، إضافة

إلى أن الواقع وحقيقة الحياة الموضوعية ذاتها، في تطورها وحركتها نموذجاً رائعاً، مثالياً، غنياً للإبداع الفني"¹.

يقول الضابط في دائرة الاستعلامات والأمن ما يلي للصحفي رستم الذي يحقق في جريمة حادثة مقتل أسعد المروري:

"السيد رستم. أعرف أنك مهتم بقضية الأستاذ أسعد المروري. يجب أن تعرف أن ما وقع جريمة مجردة من أي صبغة سياسية، وإنني لأستنكر لك أن يستغل بعض تجار السياسة هذا المصائب. توفي الأستاذ في الظروف التي تعرفها، وسيصدر الحكم في حق الجاني وينتهي كل شيء، ثم إنه لا أحد في مأمن من أي جريمة مبتذلة قد تطاله"².

نجد في هذا المقطع، صوت رجل القانون، ممثلاً لجهة رسمية هي السلطة الحاكمة في البلاد، وهو صوت يتحدث بثبات وبجدية لا نجدها عند بقية الأصوات الأخرى، هذا لأنه صوت تلقى تأهيلاً ومتابعة جادين، من أهم صفاته الدهاء والفتنة لأنه معرض في كل لحظة لمواقف صعبة تُمتحن فيها كفاءته ومهنيته، وبالتالي فهو مطالب بأن يستفيد من خبراته، تلك التي أكسبه إياها تكوينه الميداني.

يعكس هذا الصوت التأويل الرسمي لكل ما يصدر عن شرائح من المجتمع في إثر كل حادث أو قضية تسترعي اهتمام العامة، التي تبدأ في إطلاق التساؤلات و في تداول الإشاعة التي تُلقى هنا وهناك، فيُسارع رجل الاستعلامات والأمن إلى قطع الطريق أمام كل قراءة مغرضة قد توظفها أطراف أخرى للمساس بالمواسسات الأمنية للبلاد.

يُسبق صوت رجل الأمن في هذا المقطع كل قراءة مسبقة لحادثة مقتل الأستاذ أسعد المروري، من شأنها أن تستثمر في الحادثة وتوجهها من طرف نوع مُحدد من الساسة توجيهها يخدم مصالح جهات مُعينة، وهو في ذلك يواجه صوتاً آخر قد يظهر مُدّعياً أن للسلطة يد في حادثة الاغتيال التي راح ضحيتها أستاذ جامعي وناشط حقوقي ينتمي إلى حزب معارض في

¹ غيورغي فريدلندر، جمالية دوستوفسكي، مجموعة من الباحثين، دوستوفسكي دراسات في أدبه وفكره، تر: د. نزار عيون السود، وزارة الثقافة الهيئة السورية العامة للكتاب، ط2، سورية، 2012، ص: 56.

² الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 113.

البلاد، يرى هذا الصوت أن الحادثة مُجرّدة من كل صبغة سياسية، وأن القانون سيأخذ مجراه في شأن الجاني الذي يعرفه الجميع، وبالتالي فإنه استنادا الجهة التي يمثلها؛ يستنكر كل محاولة تريد أن تُضفي الطابع السياسي والانتقامي على الحادثة.

في موضع آخر من الرواية يدور هذا الحوار بين الضابط مراد و الصحفي رستم:

"حين تربط حادثة القتل المسبوقّة بزيارة مقرر أممي لحقوق الإنسان، وبرد فعل منظمات حقوقية وإعلامية غير حكومية تشجب وضع الحريات في البلد، تستنج بالضرورة أن هناك أجندة تتضمن إشعال فتيل التمرد العام.

لم أكن تحت وقع ذريعة المؤامرة، لكن هاجس الخوف القابع في أعماقي، عن أعوام المحنة الوطنية كما عشتها منهوبا من مراهقتي وشبابي قبل حوالي عشرين عاما، كان ثار بلون الدم والفجائع والنحيب.

. إن كان في قتل الأستاذ سبب سياسي فإنه لتوجيه الرأي العام للإيهام بأن دائرة الاستعلامات والأمن هي التي تغتال مواطنيها، من النخبة خاصة. قال الضابط مراد وقد جمحت عنه تنهيدة"¹.

يعكس صوت الضابط مراد توجُّسا وخيفة تقيمهما الدولة في مواجهة ما يطرأ على الساحة، وعندما يتعلق الأمر بحادثة قتل أو اختطاف فإن واجب الدولة هو أن تستبق التأويلات التي تستهدف إثارة الشك والفوضى، وهو صوت يرتكز على لغة ذات طابعين: الأول إلزامي كما الأحكام القانونية التي لا تقبل المناقشة. والآخر تقرير، هذا لأنها لغة قانونية تحتل معنى وحيد" لا يحتمل تأويلات متعددة، على عكس اللغة الأدبية التي تتميز بطابعها الإيحائي المنفتح والمتعدد، كما تتميز اللغة القانونية كذلك بالضبط، إذ أنها تسعى إلى ضبط النظام العام عن طريق محاكمة الجانحين والخارجين عن القانون"². إن تفرّد الصوت واستقلالته التامة عن المؤلف، باستطاعته أن يُسهم مُساهمة فعّالة في تحرير الشخصية الروائية من أي شكل من أشكال السلطة عليها وعلى أفعالها، وبالتالي فسح المجال أمامها لتُدلي بما يمثل نبرتها وقراءتها

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص:122.

² عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص:295.

للأحداث المتسارعة من حولها، دون ان يلتبس على المتلقي توجهات المؤلف الايديولوجية المباشرة مع توجهات شخصياته. هكذا يتأسس التواصل الحوارى الجاد والمسؤول بين وجهات النظر داخل مجتمع الرواية، وهو الامر الذي من شأنه أن يُكثّف من حضور رواية الأصوات.

عرض الحبيب السايح صوت رجل الدولة وهو يعرض جميع الأسباب التي يراها تذهب في تأكيد مخاوف الدولة مما تتداوله الصحف، باعتبار أن الأخيرة منبر مباشر لمخاطبة الرأي العام الذي غالبا ما يتعاطف عفويا مع مواقفها، هذا ويختتم الضابط مراد كلامه بالإشارة إلى فكرة تطرق علاقة المثقف بالسلطة، وهي علاقة تقوم على التصادم بين الاثنين في معظم الأحيان، وهو الشرط الذي يُغذّي المقولات التي تُفزع السلطة عندما تطفوا على ساحة الاحداث أعمال الاختطاف والقتل في حق النخب المثقفة.

عالم الرواية هو عالم يعجّ بالشخوص الروائية التي تختلف وتتنابى، إذ يُجمع الباحثون على الدور المحوري الذي تلعبه الشخصية باعتبارها ركيزة أساس في بناء الرواية بأفعالها كما بأقوالها التي تعرض عوالمها الداخلية والخارجية.

يجمع هذا المقطع بين ثلاث شخوص هي الضابط لخضر، حليلة وأحمد، ينقل الأخير ما دار بينهم من حوار فيقول:

"قال الضابط لخضر بصوت ممتلئ:

مشكلة الدولة الآن مع هجم من الساسة الطموحين المغامرين المتواطئين مع من يديرون الجريمة المنظمة ويغذونها. ثم أشعرنا أن رئيس البلدية يكون استدعى والدته المقتول واعتذر منا، فقلت: الأفضل أن ندخل جميعا. فذكرني بأن الشأن من صلاحيات الإدارة والأمن، فجازفت قائلا له: نريد أن نتجنب فتنة أخرى. فتعجّب، فتنة أخرى. فاندفعت حليلة مباشرة: دفن سفاح في مقبرة المدينة جنب ضحاياه، هذه هي الفتنة. فرد عليها بنبرة أعرف صدقها: ولكنه مواطن وفوق ذلك مسلم. فرفعت سبابتها بنفي: أبدا كان يجب أن يقدم للعدالة ويحاكم فيعترف

بذنبه ثم يعلن توبته. فوافقها بحركة من رأسه ونَبَّهها: لكن يوجد رئيس دولة يُخَوِّل له الدستور إصدار العفو"¹.

ينتمي الشاب أحمد وكذلك البنت حلومة إلى طبقة البسطاء، وهي الشريحة التي ترفض القتل والعنف بشتى أشكاله، لذا فهي لا تجد مبررا لعفو رجال الساسة على من كانوا بالأمس القريب مرتزقة، وهم الآن يعيشون بينهم متمتعين بجميع حقوقهم مثل غيرهم، في إثر ذلك يتدخل صوت رجل القانون ممثلا في الضابط لخضر، الذي يفصل في الحوار بالطريقة التي يريدتها هو، طالما أن موقفه هو موقف السلطة الذي يتكئ على القانون المُلزم في نصوصه وفقراته. إنه مُمَثِّل لصوت الهيئة الرسمية العليا في البلاد، وهي الجهة الوحيدة المُخَوَّلة لأن تفصل فيما تختلف فيه العامة.

قد يحدث وينزل صوت رجل القانون من عليائه لِيُدلي بصدق عما في داخله، في ذلك يأتي إنصاته لشقّه الإنساني الذي لا ينفصم عنه مهما فعل، من هذا المبدأ يُساهم التعدد الصوتي في انفتاح عالم الرواية على لغات عدّة تروم استنباط كل جزئية وكل تفصيل يسكنان العمق البشري، وكمثال على ذلك نورد المقطع التالي:

يخاطب الضابط لخضر الشاب أحمد قائلا له:

" ومن العسكريين ورجال الأمن أيضا بما حسّس الجزائريين دائما أنهم في وطن لم يعد وطنهم، ثم نظر إلي بثقة قائلا: أعرفك تضع كلامي في مقامه. فلم أنطق. فشرح لي أن ذلك اعتمل في ذاكرة الجزائري بما جعله يظن ان خلاصه من إذلاله يستلزم محو اثر الرموز الأمنية وتفكيك أجهزتها لإقامة دولة خالية من المؤسسات القمعية.

ثم تأسف لي: رَوِّج لذلك ساسة مغامرون مصابون بعرض العسكرية المرضي، واجتهدوا في جعل الجزائري لا يرى من صورة رجل الأسلاك الرسمية إلا وجه العملة الثاني للقهر والتسلط"².

¹ الحبيب السايح، مذنبون ص: 137.

² الحبيب السايح، مذنبون ص: 52.

تأثر الضابط لخضر يصدر عن كونه أحد أبناء الشعب قبل أن يكون صوتا ينطق بلسان القانون، فهو كأبي شاب جزائري نال حظا من التعليم في الجزائر المستقلة، يعي جيدا متى يجب أن يتدخل لتصحيح المفاهيم التي روج لها الانتهازيون والوصوليون، أولئك الذين ساهموا في نشوب عداة مقيت بين المواطن البسيط والمؤسسة الأمنية، إذ تحول الرمز الأمني في نظره مدعاة لمختلف أشكال وللقهر والإذلال.

5.2. صوت اليومي:

إذا كان الارتباط الكبير الذي يربط بين الإنسان الذي يفكر ويسافر ويقراً ويتعلم بالإبداع كما بالكتابة الأدبية على العموم، سبباً في التلازم الملاحظ بينهما، تقارباً وتباعداً؛ فإن لفن الرواية النصيب الأوفى من هذا التواشج، فهو فن اجتماعي بامتياز، ولد في رحم المجتمع، أخذاً عنه العديد من ملامحه، أين راح يتشكل ببطء وينمو ويشد حتى انتهى به المطاف في صورة لا تُخفي تعلقها بالمجتمع، ولكنها في المقابل ليست صورة مطابقة لها.

عرف الفن الروائي في الماضي القريب نوعاً محدداً من النقد، وهو النقد القائم على الثناء والانطباع الحسن، فالكاتب الروائي لا يدّ له ولا نظير متى حاز على مخيله خصبه و خيال طافح، وعلى قدر من اللطافة وبعض القريحة، كل ذلك يدفع برواياته دفعا لأن تبعث الاستراحة في النفوس، أما اليوم فالنقد الروائي يقع على العكس من ذلك، قد يتحول في بعض المحافل مثل هذا الثناء انتقاداً، ذلك أن جميع شروط الرواية قد تغيرت، ولم تعد المخيلة هي الخاصة الرئيسية للروائي¹.

إن الإبداع الروائي الذي يستحق هذا الاسم هو الذي يثير التساؤلات لا العواطف، الدهشة لا المتعة والتأمل لا الانفعال، لأجل ذلك نفضل أن نتحدث عنه بوصفه "تعبيراً عن وجود الإنسان داخل فضاء نفسي واجتماعي وسياسي، ينضاف إلى تعبيرات أخرى تمسّ مظاهر العيش لتشكل في مجموعها خطابات ولغات، يتوسل بها الافراد وينتجونها لفهم العلائق والسلوكات"²، وما

¹ ينظر: اميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى تر: حسين عجة، هيئة ابو ظبي للثقافة، ط 1، أبو ظبي، 2015، ص: 21.

² محمد برادة، الرواية العربية وهران التجديد، ص: 21.

اليومي إلا طرف في الحوار الكبير الذي يطمح إلى إثارة أسئلة بعينها، تطمح إلى إبداء وجهة نظرها الخاصة في فهم قضايا المجتمع وتشعبات علائقه وقضاياها، لذلك و إضافة إلى كل الأصوات التي تم التطرق إليها، بجب ألا نغفل صوتا في غاية الأهمية، ألا وهو صوت اليومي، ذلك أن هذا الصوت الذي يقتحم الواقع باندفاع وإصرار لإعلاء كلمته، لا ينفك يثير بعفويته عديد الردود التي تعكس نمطا من الوعي لا يمكن البتة عزله عن باقي الأصوات التي يلتحم بها ويتحاور معها.

تقدم لنا روايات الحبيب السايح صوتا بارزا لليومي، وهو صوت متجذر في المجتمع لأنه يعبر في كثير من الأحيان عن نزعه التحررية والانتقادية، ويكشف ثغرات السلط الحاكمة وتناقضات سياساتها، ويسمع صوت ذاته المتمردة والرافضة لكل وصاية من جهات أخرى. وهو صوت أتى لينقل الهواجس والأفكار التي تعبر عن نمط تفكير له مفهومه ونظرته الخاصة للأشياء من حوله، أمكننا القول أنه باعتبار أن النثر أشد التصاقا بالأرض من الشعر، فقد اتسع الأخير لمختلف الاطيفاف والنبرات والأصوات المتصارعة في الواقع، وقد تجلّت هذه الحقيقة في النثر الجزائري عامة، والرواية بصفة خاصة¹.

يطالعنا صوت اليومي بما يلي كاشفا عن موقف انتقادي للسلطة التي عَفَت عن كانوا سنوات العشرية بالجمال يخربون البلد ويُروّعون الناس:

" العفو عنهم يعني أكل الجيفة، ولحم الأموات. عرفت الآن؟ فلم ينطق محركا رأسه أن نعم، فانتهره: أنت لا تعرف شيئا، لم يدمر هذا البلد غير دسائس ساسته وحماقات قاداته، وبسط يده القوية على سطح المصرف يكبسه بنبرة ساخرة: من علامات الساعة أن يتحول شعب بأكمله إلى الصعلكة، ومن دلائل الخراب أن تؤول الدولة إلى مسخرة، هل تسمع بقانون أو شرع يبرئان المذنبين من غير محاكمة ؟ فنفي مرة أخرى. فدار عنه بمسحة ساخرة: ويقولون الشعب طز على شعبهم"².

¹ ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد، الجزائر، ط5، 2017، ص:56.

² الحبيب السايح، مذبذبون، ص: 20.

يكشف هذا الحوار بين شخصين اثنين في مقهى شعبي عن موقف واضح من سياسة الدولة التي فضلت خيار العفو عمّن كانوا إلى وقت قريب يقتلون إخوانهم ويخربون منشآت بلدهم دونما رحمة، إن مثل هذا الإجراء إنما هو تدمير لما تبقى من ركائز للدولة، يرتفع صوت اليومي فيصنف كل ذلك في دائرة الحماسة السياسية التي ستجلب خراب البلاد لا محالة.

يكشف هذا الصوت الذي يصدر عن فرد يومي بسيط، عن جملة من القنوات المتفردة التي تعكس جانبا من هذا الكائن البشري الذي يتميز بخاصية " التفرد والمثابرة النفسية، التي تعكس هموم ومواقف و منظورات بشرية بعينها"¹. ترى ما الفائدة من الصفح على مجرم دون محاكمة؟ هكذا يتساءل الفكر السائد على لسان اليومي المنغلق، الخامل والكسول في نظر السلطة، إنه الصوت الذي كان إلى وقت قريب تعبيرا عن الوجه السلبي للانسان، الذي يُقبل على جملة الأفكار التي يتلقاها دونما معاينة، طالما أن مصدرها هو المجتمع وتقاليد وموروثاته الشعبية.

يذهب صوت اليومي في تشخيص وضع البلد وفق نظرة خاصة في مواضع أخرى ومن ذلك ما يلي:

"على أبواب المسجد الكبير والبلدية وقهوة الساحة وحمام الوسط وسوق الخضر والفواكه وفضاءات التنشير وعلى جدران شوارع مركز المدينة، اطلع المبكرون على المعلقة ببنت غليظ ولغة قاطعة: أهالي ضحايا هذه المدينة المدماة، امنعوا أن يقاسم القتلة أهلكم وأبناءكم الأشبار التي يرقدون فيها.

فقد فوجئ نادل قهوة الساحة بالبلاغ ملصقا على مصراع الباب الزجاجي، وقرأه زبون ثم جلس منفعلا وطلب بيد مقبوضة قهوة معصورة قائلا في الفراغ: بلد تلاحقه اللعنة، الآن يدعون إلى نقل الحرب إلى المقابر. ثم أشعل سيجارة مبعثر النظرات وجذب نفسا لم ينفثه

¹ نعوم تشومسكي، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، تر: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009، ص:65.

وحمل الفئجان من غير سكر ووقف خلف زجاج الباب مناوبا جبذة برشفة فأفزره شخص مد يده إلى البلاغ ونزعه بكمشة واحدة في صمت ثقيل وانصرف"¹.

رسم الحبيب السايح صوت اليومي بوعي شديد، وهو وعي جعله يلتقط الأصوات الموجزة والموحية إلى حد كبير، (بلد تلاحقه اللعنة) بهذه العبارة المقتضبة يلخص صوت اليومي حال البلاد بسبب صنعة أيدي أفرادها، باعتبار أن الأول يقتل والآخر يصفح دون أن يمر ذلك على القضاء، يعكس هذا الصوت نمطا من الوعي السائد لشريحة مهمة من المجتمع، وهي شريحة استطاعت بفضل توجهها الانطباعي من أن تحقق شوطا مهما في فهم السلوكات السائدة في الواقع، فراحت تعبر عن وجهة نظرها بعبارات مباشرة ودقيقة تحكي فلسفة يومية منغلقة، مجبرة على حمل جملة من الأفكار الجاهزة التي لا تخضع لأدنى مراجعة أو تحقق.

تتجسد العلاقة الحوارية في الفن الروائي عموما عندما يجتمع الفاعلون في ساحة الخطاب بخصائصهم التي تتمايز وتتباين، أما فيما يتعلق برواية الأصوات فقد جاءت الأخيرة " لتنتزع الرواية التقليدية من المسار التقليدي ولتُضفي عليها بعض الملامح الحداثية الجديدة بقدر لا يغرقها في مظاهر حداثية سائبة البنية، ولا يلقي بها في أتون غموض مفرط، لأنها رواية تتبنى وجهات النظر في قضايا حياتية وسياسية واجتماعية لم تُحسم بعد، وهي رواية ألغت فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت على الأصوات"².

تأبى روايات الحبيب السايح أن تتبنى الطرح الأحادي في الصوت، وتلك الخاصية هي خاصية من جوهر الإبداع الروائي، الذي ينفتح على الاختلاف بحثا عن الأصوات الواعية في المجتمع، تلك التي تحمل كل منها فلسفة خاصة تتأسس على وعي مختلف، يكرس لمبدأ الحوار دافعا إياه إلى احتواء عنصر الصوت مهما كان مصدره.

" الأخ أستاذ؟ قال بنبرة الملتزمين الملتبسة.

.ولماذا تظنني أستاذ؟ رددت وفي داخلي أحب أن استفزه.

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 113.

² محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص: 107.

ضغط على المنبه بانفعال لسيارة أمامنا توقفت فجأة. تجاوز وظل ساكتا حتى خروجنا من دائرة المدرسة العليا للتعليم البوليتقني.

. حتى الأساتذة أصابهم بلاء قوم لوط. قال.

. ورمقني بطرف.

. لو لم يكن شيوعيا هل كان يفعل ما فعله مع أحد طلبته؟

تظاهرت بأنني لم أفهم قصده ولا تلميحه، ولكن لا بد أن اعترف بأنه كان يسبقني بمسافة عما يكون بلغه من شائعات لم تكن تخلو في تقديري من بعض الصحة، حتى ولو أنه كان لا يعنيه سوى تشويه سمعة عدو، فذلك ظل ينظر الملتزمون إلى من يخالفونهم الرأي والقناعة، ولو كانوا إخوانا لهم يقفون معهم في صف الصلاة.

. متى هذا قلق وقد غلبني التصنع؟

. فننّف وراقب مرآة الرؤية الخلفية قبل أن يدور:

. يوم السبت التاسع عشر. قال باستخفاف.

وكان توقف أمام بناية من طابقين كما أشرت إليه.

. وفي مقر حزبهم أضاف بتكشيرة تقرز¹.

في هذا المقطع نموذج للصوت اليومي في مواجهة الصوت الآخر المختلف عنه، إنه صوت سائق الطاكسي الذي بقراءته الخاصة لحادث مقتل الأستاذ أسعد المروري يكون قد كشف عن وجهة نظر تُقبل في كثير من الأحيان على تقبّل الإشاعة ومن ثمة بعثها متى تسنّى لها ذاك.

لقد كشفت الأصوات التي تحاورت في جو من الحرية التامة داخل أعمال الحبيب السايح عن شخوص روائية تتوفر على عدد كبير من المزايا التي تجعل كل منها مسؤولة عن نمط مغاير من التفكير، لقد سمحت لها فضاءات الحرية التي سخرها لها الكاتب من أن تكشف بأمانة عن مضامينها الفكرية ومستوياتها المعرفية والإيديولوجية بحرية واستقلالية، إن صراع الصوت

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 62.

الذي تغذّت منه الرواية قد جعل الرؤى والآراء تطفو إلى السطح، في محفل حوارى يضمن نفس المستوى من الحرية بين صوت وآخر.

3. صوت المرأة في روايات (مذنبون، من قتل اسعد المروري، زهوة) :

تعتبر رواية الاصوات، دعوة الى تحرير الآراء والنوايا من كل ما يعيقها، في سبيل الإعلان عن خصوصيتها في مقاربة الواقع، كيفما شاءت وبالأدوات التي تراها ناجعة في مساءلتها لراهن ما فتئ يطرح عديد الأسئلة الجريئة، التي تسهم بشكل كبير في الدفع بحوار اللغات والنبرات نحو مساحات اوسع. لأجل ذلك راح صوت المرأة - مستفيدا من هذا المُعطى - كاشفا عن كثير من الأسئلة التي وضعت الرجل في موقف حرج، وهو الذي كان إلى وقت قريب يَحْجُر على إدارة الحوار المُجتمعي بشكل تعسفي، على هذا لم يكن من الرجل في نهاية المطاف إلا أن يُبارك الصوت النسوي، الذي أضاف إلى الحوار نبرات وآراء على قدر كبير من الجدية والوعي والمسؤولية.

لجنس المرأة صوت على قدر كبير من الأهمية داخل العمل الإبداعي، فهي تارة الوالدة أو الأخت أو الابنة، وتارة أخرى هي الزوجة أو الرفيقة أو الزميلة في العمل، إن الحديث عن قضايا المرأة عموما وحلول صوتها كما الهواجس التي تشغلها داخل المتون الإبداعية، ألفيناه قد تحول إلى مساحة لا يمكن الاستغناء عنها للوقوف على أبعادها الفكرية والاجتماعية والثقافية، بغرض التقرب أكثر من عالم الأنثى قصد الإحاطة بوجهات نظره و إدراك كُنْهه.

يحضر صوت المرأة في روايات الحبيب السايح ليكمل بدوره حلقة الحوار التي تشترك فيها باقي الأصوات التي لا تقل أهمية. إنه صوت يتألم تارة و يقبل على الحياة بحب تارة أخرى، إثر كل ذلك تبقى شخصية المرأة على صلة وطيدة بالعالم الذي تشترك فيه مع الرجل، بقضاياها الوطنية والتاريخية والاجتماعية، كما بفلسفتها الخاصة، تلك التي تنم عن وعي جاد و مؤسس يبحث لنفسه عن منزلة محترمة في المجتمع.

ارتقى شأن الشخصية الروائية رُقياً كبيراً ارتبط بعلو منزلة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة وذلك بعد أن كانت ترتبط بمجموعة من الأسماء أُسندت إليها الأحداث فحسب، وهو الأمر الذي يُفسّر خروجها عن القالب القديم والمُعد سلفاً إلى آخر تُقحم فيه عن قصد في أتون السرد لجعله أشدّ تلاخُماً" لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة

منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب، بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره الدياكروني¹.

قد يتراجع صوت المرأة في كثير من مراحل الرواية فاسحا المجال لصوت الرجل إذا ما تعلق الأمر برغبة الكاتب في إبراز قضايا دينية أو سياسية، دون أن ينقص ذلك من أهميتها وحضورها، لكن ما إن تسند إليها مهمة الإدلاء، نجد أنفسنا مجبرين على الإنصات لها باعتبارها النصف الثاني الذي يكمل صوت الإنسان الفردي في رحلته مع عالم الرؤى والأفكار، أين تظهر النفس البشرية بكل تناقضاتها و" تصطدم هذه النفس الفردية بالمجتمع بكل تناقضاته، وتصطدم هذه النفس الفردية مع العصر بكل تناقضاته"².

اتخذ صوت المرأة في روايات الحبيب السايح أكثر من وجه واحد، كل يعكس تناقض المجتمع وتضارب رؤاه كما تحولاته التي تساهم في تعميقها المراحل المفصلية في تاريخ البلاد الحديث. ارتأينا ان نسلط الضوء على نموذجين اثنين من صوت المرأة وهما كالتالي:

النموذج الأول وهو المرأة المثقفة، تلك التي نالت حظا من التعلم، فأخذت بحظ وافر من المعرفة والدراية في شؤون الحياة، وهو الأمر الذي أهلها لتكون متساوية مع المثقفين وبالتالي الدخول في جملة الحوارات التي تحمل مضامين لا يصلها فكر العامة.

أما النموذج الثاني فهو نموذج المرأة المفجوعة، التي تحمل في وجدانا آمالا منشودة ترجو تحقيقها لتغادر ملمح الفجيعة الذي يجعل من صوتها امتدادا لأهات لا حد لها.

شكل صوت المرأة في السرد العربي ذلك المخلوق الضعيف، الذي يبحث لنفسه عن ملاذ تحت قبة الرجل تارة، وتارة أخرى هو صوت المجتمع الذي يبحث عن غد أفضل، بعيدا عن أي شكل من أشكال الوصاية التي تكبح كل اندفاع وكل طاقة تسكنها. لذلك فإن صوت المرأة إنما هو صوت مركزي في المتون الروائية، فهو المعبر عن شريحة كبيرة من النساء، من النساء الحوامل والطالبات والمعلمات و الأمهات وربات البيوت والمثقفات، واللائي في السجون ..الخ. إذ أنه من غير المعقول أن ينوب عنه صوت الرجل مثلا، هذا أولا، أما السبب الثاني الذي يخدم

¹ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء ، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص:207.

² محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية القاهرة، 1990، ص:7.

هذا الطرح ويعزز من أهمية هذا الحضور فهو أننا حين نتأمل جيدا مظهر المرأة الجزائرية، نجده قد نما وتطور في سياق يوجهه تياران اثنان على نفس المستوى من الحدّة وهما كالتالي:

- أولا: ان المرأة الجزائرية "تعيش تحت سطوة مجتمعات عربية تقليدية
- ثانيا: لأنها تعيش وسط مد قوي للتيارات الاسلامية المتشددة"¹، تلك التي تختزل مفهوم المرأة في جملة من الاجتهادات والتفسيرات القاصرة، التي تُسند ظلما للخطاب الديني، فهي لا ترى من المرأة سوى ذاتا مجردة من كل رأي وكل موقف، ولا تمثل أدنى مستوى من الوعي إلا بالقدر الذي يتيح لها الرجل متى وكيفما أراد.

1.3. صوت المرأة المثقفة:

ينطق صوت المرأة في رواية مذنبون فيُعَمّق من معرفة الأنثى وتجذرها في القضايا المصيرية التي تتجاذب راهنها، لأن الحبيب السايح لم يكتف في هذه الرواية بإيراد الأوصاف الظاهرة للمرأة لأنه "من المتفق عليه أن ميزة الجاذبية لا تتوفر عليها جميع الشخصيات النسائية في الرواية على وجه الإطلاق، وإنما هي قاصرة على فئة مخصوصة منهن، يكون لديها من الصفات المظهرية ما يؤهلها لأن تقوم كبؤرة للإغراء ومصدر لخلب الباب الناظرين"²، لذلك ترك الحبيب السايح جانب المظهر جانبا وراح يستنطق ما هو لب وجوهر في المرأة المثقفة، في إثر ذلك راح يصف لنا مكتبها وأغراضها وكل ما علق بها، ومن ذلك ما يلي:

"ثم مد يده الى مرفع مكتبها المكون من كرسي خشبي عتيق ومن طاولة نظيفة منظمة عليها حاسوب وطابعة فظهر لهما أخمس سدسه، وأخرج كتابا قرأ عنوانه ملتفتا إليها بإعجاب: المواقف، لم أكن أعلم أنه للأمير عبد القادر، وتصفحه ثم قرأ تحت نظراتها المتسائلة. وفيما

¹ سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السايحي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة في البنية الموضوعاتية والتقنيات السردية، أطروحة مقدمة لكلية الدراسات العليا، جامعة الكويت، دار الفراشة، الكويت، 2008، ص: 70.

² حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص: 275.

راح مساعده يتلمس ورقة إحدى الوردات على زهرية المائدة، قطع وسلط نظره عليه: جنية بلا شك فأكد له: فعلا. فقالت الزهرة موزعة نظراتها بينهما: كان العرب من أحرص الأمم على زراعة الورد وتقطير العطور، وإلى وقت غير بعيد كانت البيوت الجزائرية في الحواضر كلها بحدائق أو بساتين أو جنان لا تكاد تخلو من أزهار"¹.

وضعنا الحبيب السايح في هذا المقطع في حضرة المرأة التي إن هي تحدثت؛ جذبت اهتمام باقي الشخصيات لِمَا لها من علم وسعة معرفة، إنها المرأة العارفة والمتقفة والانتقالية، تلك التي تتموقع في موقعها الفعلي والحقيقي الذي شغلته بفعل ذكائها وفطنتها، بعيدا عن الصورة النمطية التي تختزل دور المرأة في إشباع الشهوة وخدمة الرجل، والمرأة النمطية هي "امراة خنوع خضوع، لا تمثل بالنسبة للرجل إلا الظل والأداة المساعدة لتحقيق مطامحه وأهدافه دون السؤال عن مشروعية تلك المطامح والأهداف. أما الانتقالية فهي التي حطمت القيود المادية والمعنوية وحققت نوعا من المساواة مع الرجل واشتركت معه في الحياة بإيجابية او سلبية"².

تنوجه الزهرة في رواية مذبون إلى المفتش حسن فتقول له:

"ربانا الوالد على ألا نرى الله فينا إلا جميلا، كان يجد فيها معنى آية كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة"³.

يكشف هذا المقطع عن صوت المرأة المتزودة بالثقافة الدينية، تلك التي شبت في بيت علم وفكر. إنها شخصية تتمتع بالثقافة وبالمعرفة، وهو السبيل الذي أتاح للذات الأنثوية أن تُعبر عن سعة اطلاعها بكل موضوعية متى وجدت هامشا من التحرر يضمن لها حرية الإدلاء دونما قيد، فها هو المفتش ينصت لها باهتمام وهي تعبر عن معرفتها بالجمال وبالذات الإلهية، التي هي وجه من أوجه الجمال الذي يقع في النفس.

منح الحبيب السايح للمرأة حرية الإدلاء بآرائها في كل ما يتعلق بما يحيط بها، وفي ذلك ضمان لقدر كبير من حق الصوت النسوي في سبر أغوار المجتمع، ومن ثمة بلورة رؤية

¹ الحبيب السايح، مذبون، ص: 169.

² صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، الشروق للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2009، ص: 366.

³ الحبيب السايح، مذبون، ص: 170.

خاصة به تتأسس على نظرة أنثوية لا تقل أهمية عن تلك التي يتباهى بها صوت الرجل الصاخب، لعلّه من الضروري أن يكون للصوت الأنثوي في الرواية حيز يتفاعل فيه مع الأحداث، ويتطور إلى درجة يكون فيها الصوت مؤشر على شخصية ذات هوية، وخصائص وإيحاءات مختلفة، ولا أدل على هذه الأهمية من أن شخصية المرأة، قد جاءت في بعض الأعمال مدار القصة ومادتها، ذلك أن بعض الأعمال الروائية حملت أسماء أوصاف شخصيات أنثوية، رمانة للطاهر وطار، سيدة المقام لواسيني الاعرج، زينب لهيكل، الملكة لامين الزاوي...الخ¹.

تتوجه المرأة العاشقة الزهرة إلى رشيد بما يلي:

"أرقني التفكير ذات ليلة من تشوش انتظام وصول رسائلك من الجامعة فدخلت المكتبة وفرت جزءا من الفتوحات المكية فكانت الصفحة التي قرأت فيها الكلمة الأولى عن مرتقيات الحب، فدهشت لكون الحب والعشق والوجد والوله ليست مترادفات بل درجات في درجة الروح الى منزلة الاشرار، فتمنيت لحضتها لو كنت معي فأريتك أني كنت بعيدة عن الصواب لما جادلتك في دلالة المترادفات"².

يكشف هذا المقطع من كلام الزهرة عن صوت الأنثى وهو يرتقي في مراتب من الإشرار، تعيد فيه الأنثى هندسة المترادفات على سلم الروح الباحثة عن الخلاص وعن الحب المكتمل في زمن الذنب والخطيئة، إن صوت المرأة الذي يريده الحبيب السايح هو ذلك الذي يصارع لأجل إعلاء صوت السلم، في زمن امتلأت فيه الأكف دما، إن غاية الصوت الأنثوي دون شك هو تحقيق توازنه الذي تفقده إياه تقلبات المجتمع المتسارعة، وهو في ذلك يسعى إلى بذر الحب والمعرفة ليجد نفسه أشد إقبالا وتقبلا لصروف الحياة.

تكشف المرأة عن مفهومها لما تراه يحيط بها من كل جانب، فتعبر عن ذلك بعبارات مقتضبة تسترعي انتباه الرجل، من ذلك حديث بوركبة الذي يقول فيه:

¹ ينظر: قسومة صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص:96.

² الحبيب السايح، مذنبون، ص:206.

"الشيطان ذو رؤوس ولكن مهما يكن فليس من حق المجني عليه أن يقيم العدل بنفسه، فنظر إلى فوزية مصرا: بل يصبح ذلك واجبا وشرفا حين تعجز الدولة عن مقاومة الشيطان. فقالت فوزية: ليس في الدنيا شيطان أكبر من رجل السياسة"¹.

2.3. صوت المرأة المفجوعة:

يُطالِعنا صوت الفجيعة الذي نطق به الأنثى فيعيد رسم ملامح شخصية المرأة المذعنة، تلك التي لا حظ لها من سعادة أو فرح، كل ما لها هو النصيب الوافر من النحيب على فقد أخ أو حبيب أو زوج، إنها الطرف الذي يتحمل تبعات مُكَلِّفة لم يكن هو من تسبب في بعثها، وكأننا بها طرف مُقحم في رُكح وقد أسند إليها فيه دور سلبي تعطلت فيه جميع المواهب الفردية، فما كان منها إلا الخضوع طالما أنها أقحمت في غياب إرادتها داخل مجتمع تقليدي، وهو المجتمع الذي يقوم "على الرجال وقرار كل شيء إليهم يعود. أما المرأة فهي عنصر ثانوي داخل الأسرة التي تجد تمثيلها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي في الأب وحده، بوصفه شخصيتها المعنوية، إن مكانة المرأة إن وُجدت فهي دُونية، تتحسن أو تسوء تماشيا مع مراحل الأسرة الحياتية"². من ذلك حديث الشاب أحمد في مواجهة صوت امرأة عجوز يحكي فجیعة قاسية:

"وتخضل شعوري بنحيب عجوز وقفت عليها مرة نادبة، بالفحم تطلي على خديها ورقبتها ومفاصلها مبحوحة الترديد: ذبحوه، ذبحوه ثالمة بأظافرهما وجهها ناضبا لا يبين فيه دم من فحم مذنبة بليتتها إلى السماء قبل أن تتهاوى إلى الخلف بلا أنفاس قاضية كمدا على ابنها المغتال.

إذ تحركت نحوها لأصدرت أنينا فرم قلبي في شارع صار فريسة لأنياب ليل موحش. كانت في سترة نومها الرقيقة لاصقة بجلدها. فبيديها راحت تنتر شعرها ضاربة على فخذيها لاطمة وجهها مذبوحة الصوت: ولد الطيب قتل ولدي"³.

¹ الحبيب السايح، مذبون، ص: 37.

² محمد حمداوي، وضعية المرأة والعنف داخل الأسرة في المجتمع الجزائري التقليدي، مجلة إنسانيات، العدد 10، 2000، ص:

13.

³ الحبيب السايح، مذبون، ص: 15.

يكشف هذا الصوت عن شكل من أشكال السقوط، إنه العجز عن تبني خيار الصمت، أين تقف الأنثى على سوداوية، كبيرة لواقع مقيت سلبها ابنها، فما كان لها إلا النحيب والتباكي من هذا المصاب الذي لا مقدرة لها على حبسه، فيتحول المشهد الذي صوّره لها الكاتب في هذا المقطع من ندب ولطم، امتدادا لصوتها القوي الذي يكاد ينقطع لشدته. فهي تصيح بكل قواها معبرة عن مصابها في قتل ولدها، ثم تمضي في لطم وجهها تعبيراً منها عن حجم الفجعة التي لا قبل لها بحملها، وهي الفجعة التي أوجدها عنف المجتمع الذي راح أبناؤه ضحية للعنف وللتطرف.

هذا ويضيف الفتى أحمد في موضع آخر عن فلة والدة الفتى القتل في رواية مذنبون:
 "ثم ثارت تبغي أن تعضض على وجهي فجذبت شعرها من خلف وأمسكت حركة رأسها، فتخبطت فازداد جسمها لصقا بجسمي. لعلها تكون أحست هي أيضا سريان حرارة مذنبه أشبه ما تكون برغبة متبادلة في اغتصاب وانتحبت: خلليني أندب.
 ضغطت صدرها على صدري فتصدت أنفاسنا وشهق نهداها، لطالما أخذتها بالشدة ذاتها حين تُغضبني ودعكتها بقبضتي ...

كان يجب أن أرفعها وأضعها مرة أولى وثانية وثالثة لا أسرح عنها سنا واحدة من مسكتي إلى أن توجعت خائرة الأنفاس ناشجة مثل طفلة تشكو قهرها وحننت بخدها الذي يغسله المطر على خدي: أحمد خويا آه. وبكت وقالت لي شاهقة: ليتك أنهيت حياتي في تلك الليلة"¹.
 بحدس الفنان المبدع " الذي تدفعه موهبته إلى أن يتصل بالناس ويلاحظ سلوكهم ويتغلغل في أنحاء المجتمع الذي يعيش فيه ليدرك مشكلاته واتجاهات تطوره، ويسهم في كشف تلك المشكلات والسير قدما بهذا التطور"². رسم الحبيب السايح في هذا المقطع لوحة، تظهر فيها المرأة وقد فقدت جميع ما تملك، وهي لوحة اخترقها صوت نحيب مبوح ثم رغبة أخيرة في الخلاص من راهن ما فتى يجلدها دونما رفق، بعد أن شغلت حيزا من عالم محبط بلا سمع ولا بصر.

يأتي الحبيب السايح في مواضع أخرى على وصف امرأة عجوز فقدت ولدا وحفيدا فيقول:

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 17.

² عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، دط، القاهرة، 2001 ص: 134.

" كانت نجاة تتحسس بعض الدفئ يسري إليها من يدي على خدها صامتة لما تكسف بوعلام غير بعيد عني مظهرها لي اعتباطا، فحركت راسي فرد علي مشيرا إلي بيد نحو المجتمعين، على الرصيف وبيد عند المتجمهرين عند باب البلدية كأنه يقول لي: حضروا جميعا، هؤلاء كما أولئك. ثم اقترب مني تحت عين ميمون الفضولية وهمس لي: خبر رشيد، فشغلني عنه صياح عجوز ارتفع فجأة نحو المتجمهرين: خطفوا ابني، خطفوا حفيدي، دلوني على قبرهما. وأخرج في يديه صورتين مكبرتين لهما وجههما نحوهم، فانشقت له منهم امرأة اتجهت صوبه في ثقة شامخة وتوقفت أمامه وجها لوجه ناظرة إليه بصمت. فكسر نظراته مخفيا الصورتين وراء ظهره وارتعدت خده لصرخة الموت التي كانت أطلقتها يوم وقفت له ببابها مقابل بابيه صائحة فيه: أنت وحش يا والد الوحوش، يا جد الوحوش"¹.

يرسم الحبيب السايح حضور المرأة في صورة أشد ما تكون عليه من الحرمان والفقد، أرادها الرجل أن تتحمل تبعات آثامه وزلاته، فهذا المقطع يعكس بما لا يدع مجالا للشك الخلفية التاريخية التي عمقت من جراح المرأة، التي تدفع الأثمان الباهضة بسبب حماقات ارتكبتها الرجال. تتحول المرأة في إثر ذلك إلى مجرد طرف سلبي لا يجيد إلا الصراخ تعبيرا عن قساوة الفجيرة في واقع يغيب فيه العدل والإنصاف بين شرائحه، تنطق الأنثى في الرواية بما يُعذّبها فتتحول شهادتها إلى إدانة لجنس الرجل الذي تأتي النكبات على يديه.

هذا ويضيف في موضع آخر:

"فقد تصعدني لهيب خائق كمثل الذي أحسسته تركز في صدري يوم دخلت عليها جنب ابنها عاشور مضرجا في دمه فأصابتني غشية عابرة رأيت أثناءها أيادي كثيرة رفعت صورا وكتابات وسمعت أصواتا رددت: خطفوا بنتي اغتصبوا أمي، قتلوا أهلي، مزقوا رضيعي، فعرفت وجوها وذكرت أسماء وتناهي لي صوت مبتعدا: إلا النسيان. ثم فتحت عيني على نظرات مغسولة بماء المطر فأبصرت حليلة دورت بيدها زغردة فناوبتها النساء من حولها

¹ الحبيب السايح، مذنون، ص: 130.

ومن على الرصيف أيضا فدوت طلقة نارية رددت صداها جدران البنايات المحيطة بالساحة فذعرت نساء وتلفت بعض الرجال هنا وهناك في ابتذال¹.

يعرض هذا المقطع شكل وشدة الحرمان والفقد اللذين تكبدتهما المرأة، فما كان لها إلا أن تطلق الصرخة تلو الأخرى متى وجدت إمكانية في ذلك. إن جملة الهموم النفسية والاجتماعية قد ظهرت على سطح الحياة بعد أن استبد العنف بكل مظاهرها، في غياب شبه كلي لمفهوم الدولة، أين برزت المشكلات التي بقيت معلقة بدون ردود مقنعة، منها "مشكلة المجتمع الجزائري وتشكله بعد بروز الصراعات القبلية والجهوية، وأصبح الاقتتال على الغنيمة والسلطة المظهر البارز في الجزائر والصراع حول الهوية والهيمنة المستبعدة والذاكرة الجماعية المبتورة والتاريخ المزيف والمصير المشترك الغامض من القضايا المركزية².

إن هذا التشخيص الذي يعكس القسوة الكبيرة التي تملكت الفرد الجزائري بعد سلسلة من الإخفاقات، نجده قد جمع الإشكالات العالقة التي استمرت في إنتاج العنف غير المبرر، وهو عنف ساهم في صناعة الكوابيس المفزعة التي تقض المضاجع، إن مثل هذا الواقع المرير قد ترك السيدة خديجة زوجة الأستاذ أسعد المروي نهبا لحاضر مأساوي يستشرف الشر قبل حدوثه ، وفي ذلك تقول للصحفي رستم:

" قبل أسبوع من اختفاء أسعد أصابني كابوس، كان غائبا ليوم وليلة في مهمة جامعية، رأيتني قمت من فراشي ودخلت كمُسْرَمة في رواق معتم، منه تنهأ إلي وقع خطوات ثقيلة خشنة، وأصوات عنيفة وحشية انسل من بينها صوت اسعد: أعرفكم. أنا أميز صوته من بن سبعين، ولجت صالة ترجع إلي صدى قدمي، كان مكبلا على كرسي، كان أربعة ملثمين ذوي قامات ساحقة يلبسون الأسود يحيطون به، ضرب الأول على الوجه، والثاني على الرأس، ضرب الثالث على البطن، وزعق الرابع: اتركوا نهايته لي. استيقضت على صرختي: قتلة.

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 131.

² الزواوي بغورة، الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، دار القصة للنشر والدراسات، 2003 ص: 141.

تفقدت الطفلين كانا نائمين، شيء ما في داخلي كان منعني أن أروى ذلك لأسعد، كنت خائفة..¹

ما يجمع بين كل هذه المقاطع هو أنها تعبير حقيقي عن مجتمع جزائري حديث استبد العنف بمنافذه، فعمت الفوضى والتصفيات الجسدية، وراح الصوت النسوي -دون أن يكون سببا مباشرا في سيادة خيار العنف- بمستويات لغوية ونبرات شتى، يؤثر خيار التفجع كتعبير عن الرفض التام. وفي الحين ذاته إرادة ورغبة في التغيير تتكئ على بعد نقدي لصوت المرأة التي تصرخ في وجه الرجل، في ذلك يأتي الحبيب السايح على إكساب رواياته تطورا فنيا باعتبار أن هذا المذهب ينمو ويتطور " بعيدا عن سلطة الكاتب، لأن مهمة الراوي ليس هنا الحرص أو التأكيد على البنى الفكرية أو الايديولوجية بقدر ما هو وصف للذات المتحركة الفاعلة في إبداء وجهة النظر"². على عكس السرد التقليدي الذي هيمن فيه الصوت الواحد، والسارد الوحيد العليم بكل شيء، وهو سارد كلي المعرفة وكلي الوجود، يظهر متكفلا بالمهمة السردية كلها، غير أنه بمجرد ظهور الرواية الجديدة، الداعية الى كسر المؤلف وأحادية التوجه، ظهر التناوب على السرد والتعدد الصوتي، وقد نتج على ذلك ضمان لفضاء أرحب من الحوار بين مختلف المستويات اللغوية التي تتأسس كل منها على خصوصية وفردانية خاصة بها، مما أكسب النص الروائي الجديد غنى كبير يُكسب السرد مصداقية أكبر، طالما أنه لا وجود لأي نوع من الوصاية على الشخصيات الروائية التي تطرح وجهات نظرها بكل حرية وطلاقة.

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص:130.

² حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية، مجلة جامعة دمشق، العدد الأول والثاني، 2008 ص:173.

الفصل الرابع

• جمالية الحوارية في روايات الحبيب السايح.

1. ميخائيل باختين والأسلوبية الجديدة.

2. في مفهوم علم الجمال.

1.2. جمالية الحوارية على مستوى العناوين في روايات (مذنبون، من قتل اسعد

المروري، زهوة)

2.2. جمالية الحوارية على مستوى المضامين في روايات (مذنبون، من قتل اسعد

المروري، زهوة)

1.2.2. جمالية الماضي والحاضر.

3.2. جمالية التنويع الأسلوبي في روايات (مذنبون، من قتل اسعد المروري، زهوة)

1.3.2. جمالية اللغة التراثية.

2.3.2. جمالية توظيف العامي والفصح.

جمالية الحوارية في روايات الحبيب السايح

1. ميخائيل باختين والأسلوبية الجديدة.

يبحث هذا الفصل في الوصول إلى جماليات الحوارية في الروايات المدروسة في الفصلين السابقين، وذلك أخذا بالتصور الباختيني دائما، ذلك الذي يأخذ بمُعْطى التداخلات النصية والصوتية التي تظهر في النصوص الروائية، جاعلة من الأخير مُلتقى للعديد من العلاقات التي تَجِدُ جدواها في تجاورها مع علاقات أخرى داخل النص الواحد. وبالتالي فإن جوهر المبدأ الحواري الباختيني ليس مجرد التعدد فحسب، فالأخير ليس سوى مطية يعبر بها النص الروائي إلى مساحات أكبر للتفاعل والتداخل بين الأصوات والنصوص المختلفة، والتي تؤدي حتما إلى إنتاج المعاني الجديدة والمُبتكرة، تلك التي لا تُعَبِّرُ عن مظهر صوتي أو لسني منفرد، وبالتالي فإن مبدأ الحوار هو المسؤول الأول عن إنتاج هذه الجمالية الجديدة، التي تعطي للرواية الديالوجية خصوصيتها وجدواها في جمالية الإبداع الروائي.

تجاوز باختين التحليل الكلاسيكي وكذلك مقاربات كل من جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، فجاءت نظريته في الرواية بحثا في تطوير عُدّة فكرية وإجرائية تُراهن على بنية اللّغة الدالة، لذا نجد دعوته الصريحة إلى مُلامسة الإيديولوجيا والواقع داخل بنية اللّغة، إذ دعا باختين إلى ضرورة اعتبار النص بنية تقوم على التداخل بين الأصوات والأساليب والخطابات والنبرات، على العكس من الأطروحات والرؤى الايديولوجية التي دافعت عنها الحتمية الماركسية بسعيها على الهيمنة على مجالات الإبداع.

إن القول بأن اللّغة عبارة عن نسق مُنغلق على ذاته يحوز قوانينه الخاصّة التي تضمن له عنصر الاكتفاء بذاته؛ قول قاصر يتجاهل الدّلالة الاجتماعية للغة، وهو القول الذي انتهجته الشكلانية المتأثرة بالسُّنية سوسير، غير أننا نلّفى باختين قد انطلق من موقع يتجاوز هذا الطرح " فقد أسّس اتّجاهه على قاعدة ماركسية، يُغذيها اطلاع واسع على اللّسانيات الحديثة، وأبحاث الشكلانيين الروس، ويعزّزها وعي بسلبيات الوثوقية الايديولوجية dogmatisme

idéologique النّاجمة عن النظريات الشمولية. لقد ناهض باختين التيارات اللسانية والأسلوبية ذات النزعة العِلْمَوية scientiste ورأى فيها ضرباً من الجمود والتجّـر النظري الذي ينتهي بدون شك إلى القضاء على المعنى الإنساني والحمولة الاجتماعية والتاريخية التي تزخر بها النُصوص الأدبية، وبناء على ذلك عمل الناقد على تشريح العلاقات الداخلية للنص دون أن يتنكّر للرؤية السوسيولوجية المُنفَتحة¹.

انعطف باختين عن أولئك الذين يربطون الرواية بالطبقة البرجوازية فعبر عن رفضه المطلق للربط التام بينهما، وذلك رغبة منه في التّأصيل الدقيق لشكل الرواية خارج شروط المجتمع البرجوازي، الذي دون غيره أنتج الوعي بهذا الشكل الأدبي. ظهر هذا الجهد في بحثه في النصوص القديمة وفي الثقافات الشعبية، لعل هذا الإجراء هو الذي جعل فلاديمير كـريزنسكي يرى في جهود باختين في التنظير رغبة حقيقية في إحلال قطيعة معرفية une rupture épistémologique لا جدال حولها. " إذ أن بحثه قاده لاكتشاف جذور الجنس الروائي في أحضان الثقافات الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال- الحوارات السقراطية- الهجاءات المنيبية)، فهو يربط نشأة الرواية بتفسيخ اللغة الثقافية الأم اليونانية أو اللاتينية إلى لغات ولهجات شعبية، وهذا ما تم في العصر الهلنستي والعصر الروماني وفجر النهضة الأوروبية التي نشأت فيها اللغات الأوروبية القومية الأولى، وهذا التصور قريب الصلة من طرح المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي، الذي يرى أن ظهور الرواية ارتبط بظهور القوى الديمقراطية الشعبية والوطنية في كل أوروبا"².

لقد نوّه باختين إلى أن الرواية هي الشكل الوحيد الذي لا يزال قيد التشكل في مقابل الملحمة التي ميز فيها ثلاث خصائص على النحو التالي:

- إن الماضي القومي البطولي يكون بمثابة موضوع الملحمة، وهذا ما أطلق عليه غوته وشيلر تسمية الماضي المطلق.

¹ عبد الوهاب شعلان. ميخائيل باختين الكرنفال والحوارية، مجلة، ص: 8.

² عبد المجيد الحسيب الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص: 46.

- إن الأسطورة القومية تكون في أصل الملحمة (ولا تلعب هذا الدور التجربة الشخصية والإرادة الحرة المنبثقة من هذه الأسطورة).
 - ينقطع العالم الملحمي عن الزمن الحاضر أي عن زمن الشاعر الجوال (أي المؤلف وجمهوره) بواسطة الزمن الملحمي المطلق¹.
- لم يستمر الحال على هذا النحو مع باختين، فقد بات من الواضح انتقال الصورة من الحدث الماضي المرتبط بما هو منجز ومنتهي، إلى آخر قيد التشكل (الحاضر والمستقبل)، إن هذه الفجوة التي كانت إلى وقت قريب مسؤولة عن الصياغة النهائية للتشكيل الملحمي، نجدها قد امتلأت بعنصر طقوسي وهو الكرنفال * وبالتالي عنصر الإنسان. يقول باختين :
- "يجب أن نُفتش عن الجذور الحقيقية للرواية، علما بأن هذه الجذور مرتبطة بالفلكلور، فالضحك عامل مهم لازالة الخوف، ويكون مقدمة لا بد منها لإجراء تقريب واقعي للعالم وبتقريب الشيء وجعله مألوفا فإن الضحك يُسلّمه نوعا ما إلى أيدي البحث العلمي والفني وإلى الخيال الحر والمجرب بغية تقديم فدية لهذا البحث"²، لقد حمل موضوع الكرنفال باختين إلى الانتباه إلى جمالية تصدر عن القبيح والفج والمبتذل، وهي كلها عناصر في الخطاب الساخر المضحك، وعليه اعتبرت شخصية الأحمق أو المهرج مكونات في عالم الرواية تُؤسّس لتعدد الأصوات، وعناصر في الخطاب الساخر تبني قيم الكرنفال التي تتداعى في مظاهر عدة³.

¹ عبد المجيد الحسيب الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص:46.

* بغض النظر عن الطرح الذي يقدمه باختين للكرنفال نجد الملاحظة القيمة التي يقدمها بيير زيمّا عن هذا السلوك الطقوسي الذي يرى فيه انه قد قدم خدمة جليلة للمؤسسة الرسمية، فبتأطيره لعدد من السلوكات الممنوعة في الحياة اليومية في حدود زمانية ومكانية معينة؛ قد قدم-اي الكرنفال- خدمة جليلة للنظام الاجتماعي وبالتالي لن يسهم في تفكيك هذا النظام: انه مثلا يمنع تراكم الحقد والاعتداء والصراع، ومن الجائز جدا ان هكذا تقليد قد ساهم بداية في ارساء النظام الاقطاعي، غير انه مع مرور الزمن يبدو انه قد احدث تأثيرات هدامة تتعارض مع جدية الثقافة الرسمية للاسياد وللكنيسة، وفي الكرنفال كما يقول باختين كان الشعب يسخر من هذه الثقافة. ينظر: بيير زيمّا، النقد الاجتماعي. نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، ط1، القاهرة، 1991، ص:157 و 158.

² عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، ص: 47.

³ ينظر: بسمة عروس، الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب المطبوعة الرسمية للجمهورية التونسية. 2008، ص:133.

إن ارتباط جذور الرواية بعنصر الفلكلور جعل باختين يكشف جذور الرواية في الثقافات الشعبية العريقة وبخاصة عند الاغريق والرومان، وهي تلك الأصناف التي يُشار إليها بكونها أصناف هزلية هامشية (الحوارات السقراطية، أدب المآذب، أدب المذكرات، أدب المذكرات، الشعر الرعوي، الهجائية المنبئية).

إن الإنسان إلى جانب كونه عنصر مُمتلئ بالخشية من المؤسسة الرسمية التي تتملك عناصر الردع والسلطة، هو بالمقابل طاقة غير مقيدة طافحة بالضحك وبالهزل وبالمجون السافر، رغبة منه في تحطيم كل القوانين التي وضعتها المؤسسات الرسمية باستعماله وسائله الخاصة، ولعل وسيلته الأولى في ذلك هي الجسد الي تحول في أعمال فرنسوا رابليه إلى وسيلة نقد لما هو سائد" ولعل الارتباط الوثيق بين خطاب الجسد في أعماله والتأسيس لأشكال السخرية والمحاكاة الساخرة، مما يمثل موقفا من الثقافة السائدة ونقدا سافرا لقيمها، لم يكن فقط منطلق باختين حين انتبه الى خصوصية الخطاب في هذه الأعمال، إنما رمى من خلال ذلك كله إلى إبراز موقعها والى أنها تمثل خلاصة فكر عصر النهضة في هضمه الفلسفات المتحفزة لنقد الثوابت الفكرية وبسط أسس الحوار الديني، ومحاربة الوثوقية والجمود وهيمنة الكنيسة¹.

اقترن أسلوب الكرنفال بالحياة الشعبية وبعنصر الاحتفال وبالضبط نوعا من الاحتفال كان يسبق موسم الصيام العظيم عند النصارى، وخلال هذا الاحتفال كانت تنقلب كل المعايير الثابتة من تمايزات مجتمعية وأشكال احترام زائفة، أي كل ما من شأنه أن يشي بخصوصية التمايز بين الناس، فيطغى الانفتاح الكلي والانغماس في الملذات والمحظورات، وذلك قبل الانقطاع عنها للصوم، إلى هنا كان البعد الديني هو المؤجّه لمثل هذا السلوك، لكن في فترة لاحقة تحول إلى مظهر معارضة كل محاولة احتواء سلطوي، لكونه يقوم على كسر ما هو متعارف عليه²،

لذلك نجد أن الكرنفال إنما هو نقطة الانطلاق لنظرية الرواية، " فقد سعى باختين في أهم مؤلفاته أعمال فرنسوا رابليه وبويطيقا دوستوفسكي l'œuvre de François Rabelais et la poétique de Dostoïevski إلى شرح نصوص هذين الكاتبين بدءا من التراث

¹ بسمة عروس، الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، ص: 133.
² ينظر: سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2002 ص: 414.

الكرنفالي، إن تفسيره لروايات دوستوفسكي وفكرته بأن الازدواج وتعدد أصوات هذه الروايات ذات أصول كرنفالية، هي ذات أهمية خاصة جدا بالنسبة لعلم اجتماع الأدب¹ وفي ذلك نلتمس قراءة جدية ونوعية وذلك للأسباب التالية:

- ربطت كلا من أدب دوستوفسكي ورابلية بتقليد أدبي قديم وأصيل.
- إن الأصناف الأدبية التي تتعالق وإياها كتابات رابلية ودوستوفسكي هي أصناف شعبية قامت في مقابل الأصناف الجدية الرسمية وهنا تكمن عراقة هذه الأصناف وفراحتها.
- تتميز هذه الأصناف من حيث الشكل بتعدد الأصوات واللغات وتتخللها لغة السخرية والضحك والباروديا، الشيء الذي مكن دوستوفسكي ورابلية من تدشين شكل روائي جديد هو الشكل المتعدد الأصوات.
- تجاوزت قراءة باختين القراءات الشكلية، المحايثة والقراءات الإيديولوجية الإسقاطية وأسست توجهها جديدا في الدراسات النقدية، يمزج بين اللغة والمجتمع والتاريخ.
- لقد رفدت أعمال باختين الدراسات النقدية الغربية وساهمت في تطوير عناصرها وتجديد أدواتها متجاوزة الفصل الوهمي بين بنية النصوص ودلالاتها².
- إن جهود باختين ليست بأي شكل من الأشكال مجرد دراسة واصفة أو بحث يروم جرد أشكال الثقافة والاكتفاء بالتنويه إلى أنها تشكل وجها من أوجه خرق الثقافة الرسمية، فهو لم يكتف بمجرد "التغني بالاختلاف ... إنه على العكس من ذلك انتبه الى ما تنطوي عليه الممارسات اليومية من قيم، ثم طوعها ليستدل على خطاب أو على مكونات خطاب يصلح من خلاله بين المضمون الثقافي ودراسة الأدب"³.
- اتكاء على ما سبق نستطيع القول أن الفن الروائي، قد استطاع أن يستوعب كثيرا من المشاغل والقضايا والنزعات التي رافقت الجنس البشري، رغبة منه في إثارة المسائل الحساسة التي

¹ بيير زيماء، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عابدة لطفي، دار الفكر للدراسات، ط1، القاهرة، 1991، ص:158.

² عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، ص:54.

³ بسمة عروس، الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، ص:135.

تصنع يوميات الأفراد والجماعات، وتُعطي للواقع المعيش مظاهره وتجلياته، كل ذلك بواسطة لغة أدبية وتشكيل فني وجمالي مخصوص، يجد في الانزياحات اللغوية والاستعارية والتشكيلات الفنية والجمالية، الخصوصية الأسلوبية لجنس الرواية، "ولأن الرواية نوع أدبي، فإن اللغة تعد من عناصرها الأساسية، لأنها العنصر الذي يظهر ويتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي يتكون منها العمل الأدبي"¹، إضافة إلى أن هذا الفن، هو الفن الوحيد الذي – مستثمرا في خصوصيته الأسلوبية- بمقدرته أن يجمع بين السامي والوضيع، الفاضل والدنيء، المثقف والأمي، المتحرر والمحافظ...، في محفل حوارى لا يستجيب لخصوصية ضيقة بعينها، إنما-وهو ما سنشتغل عليه في هذا الفصل- يطرق أبواب جمالية جديدة، هي جمالية الرواية الحوارية.

سنقارب جماليات الحوارية في الروايات المدروسة عبر التطرق إلى المباحث التالية:

- ✓ جمالية الحوارية على مستوى العناوين.
- ✓ جمالية الحوارية على مستوى المضامين.
- ✓ جمالية الماضي والحاضر في الروايات المدروسة.
- ✓ جمالية التنويع الأسلوبى.
- ✓ جمالية اللغة التراثية.
- ✓ جمالية توظيف العامي والفصح.

¹ محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، جوان 2004، ص:51.

2. في مفهوم علم الجمال.

ظل السؤال ما الجمال تساؤلا تحوم به النظريات منذ العصور القديمة إلى اليوم، طالما أن المدلول الذي يُحيل إليه هذا المصطلح نجده متى نظرنا حولنا بعين فاحصة في أشيائنا وأفعالنا المحيطة بنا، بدءا بجمال الطبيعة كما بألوانها ومناظرها التي تسلب لُبَاب الروح، مروراً بالفنون الجميلة التي ابتدعها الإنسان وارتقى بها طلباً للمزيد من روائع الفنون. إننا في حياتنا العادية متعودون على الحديث عن كل ما نراه جميلاً، فتجدنا نطيل في الكلام عن اللون الجميل والأكل الجميل، كما عن المنظر الجميل والجسر الجميل واللوحة الجميلة والإنسان الجميل. إننا دون شك نعزو كل ذلك إلى الجمال تبعاً لإحساس مرهف لامس قلوبنا وبعث فيها الانفعال الحسن والنشوة التي تبعث على إظهار الرضا والقبول بما نرى ونسمع، من هذا المنطلق، حري بنا أن نتساءل:

ما هو المفهوم اللغوي والاطلاحي لعلم الجمال؟

ورد في لسان العرب في تعريف الجمال ما يلي:

"الجمال مصدر الجميل والفعل جَمَلٌ، وقوله عزَّ وجل: (وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ) أي بهاء وحسن. ابن سيده: الجمال الحُسن، يكون في الفعل والخلق، وقد جَمَلَ الرجل بالضم جمالاً فهو جميل.

والتَّجَمُّلُ تَكَلَّفُ التَّجْمِيلِ. قال ابن الأثير: الجمال يقع على الصور والمعاني ومنه الحديث: إن الله جميل يحب الجمال، أي حسن الأفعال كامل الأوصاف"¹.

قيل الجمال توأم الفن، وذلك نظراً إلى أن الفن حدس وهذا ما قاله كروتشيه في مفهومه للجمال فهو يعتبر من أهم الأشياء التي يبحث عنها الإنسان، ويعتبرها أجمل معاني القلب والروح والوجدان²

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة جمل، ص: 658.

² ينظر: إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص: 12.

إن الحديث عن الجمالية سيُحيلنا إلى طرح السؤال التالي:

ما هي طبيعة الشعور بالجمال و ما هي العناصر المكونة له التي تُعلي من شأن العمل الفني؟

لماذا تبدو بعض الأشياء جميلة، وبعضها الآخر غير جميل؟

هل هناك قواعد أساسية لتفسير اللوحات الفنية وروائع القصائد الأدبية؟

محاولات تعريف الجمال ووصفه كثيرة، "فهو عند الفيلسوف القروسطي توماس اكوينس ذلك الذي يسرنا عند رؤيته لمجرد كونه موضوعا للتأمل، سواء عن طريق الحواس أو في داخل الذهن ذاته"¹.

لم تستقل فلسفة الجمال وتتحول إلى فرع من فروع الفلسفة إلا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، وقد وضع ذلك الفيلسوف الألماني باومجارتن baumgarten عندما عرّف هذا الفرع باسم الاستطيقا aesthetics وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني،².

أما في تراثنا العربي فنجد حضور مصطلح الجمال في الكتب الأدبية التي اهتمت بالبلاغة خاصة، كما نجده عند الجاحظ وهو القائل بأن "الجمال والفن توأمان لا ينفصلان، فحيث الجمال يكمن الفن"³.

ذهبت المعرفة الجمالية باعتبارها مصطلحا فلسفيا في تعميق المعرفة بالانفعالات التي تُرافق فعل قراءة الأعمال الإبداعية ممثلة في الإحساس بالمتعة وبالرضا، في قدرتنا على الإحساس من خلال جملة الانطباعات التي تتجشم عناءها حواسنا.

إن الجمالية التي تتعلق بالمبدأ الحوارية الذي نبحت فيه، نريد بها استكناه مواطن الذوق الفني الرفيع الذي يسكن الآثار الأدبية من روايات وشعر وقصص، علّنا نقف عند السر وراء الانجذاب التي يتملّكنا في مواجهة الكتاب الإبداعي، إجمالا فإن الجمالية تفيد بمعناها الفضفاض

¹ موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983، ص:272.

² ينظر أميرة حلمي مطر، مدخل علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، مصر، ط1، 2013، ص:11.

³ علي بوملحم، مناهي فلسفية عند الجاحظ، دار الهلال بيروت، 2000، ص:306.

الدعوة إلى حب الجمال كما هو مبثوث في الفنون وفي محيطنا القريب الذي يجمعنا أما في المعاجم المعاصرة فيأتي هذا المصطلح ليكشف عن نفسه كما يلي:¹

- هي نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للننتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته.
- ترمي إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية انطلاقاً من مقولة الفن للفن.
- ينتج كل عصر جمالية إذ لا توجد جمالية مطلقة وجمالية نسبية تسهم فيها الأجيال والحضارات.

استفادت روايات الحبيب السايح موضوع البحث من جماليات تفتّحها على الأشكال والرؤى المتعددة، فأردنا في هذا الفصل تتبع المراحل التي يشدنا فيها طرف من الجمال إلى جزء ما من عالمه الأدبي المتنوع، سواء أعلق ذلك بالشكل أو المضمون، رغبة منا في استنطاق بعض الدلالات والمضامين التي تحيل إليها التقنيات التي انبنت عليها نصوصه الروائية.

1.2. جمالية الحوارية على مستوى العناوين في روايات (مذنبون، من قتل اسعد المروري، زهوة):

سَلِّط الضوء مؤخراً من الدراسات الأدبية على المضمار الذي يسلكه الكتاب وصُولاً إلى نقطة وُصول يشغلها قارئ مُترقّب، ما كان منه إلا الاستجابة لمجموعة مُحفّزات أُريد لها أن تسترعي انتباهه في اللحظة التي يلجُ فيها مكتبة قصد اقتناء كتاب. إن مسألة اصطيد القارئ ليست بالمسألة السهلة التي تتوقّف عند محتوى الكتاب، فالقارئ وهو داخل رواق مُخصّص لبيع الكتب لا يلتقط بصره سوى أغلفة مُلوّنة مصفوفة بانتظام.

¹ ينظر: محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراة علوم، بإشراف يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري قسنطينة 2005، ص:3.

إن زاوية الإبصار لا تقع إلا على ألقاب لمؤلفين قد يكون القارئ على معرفة مسبقة بهم كما قد يقع على أسماء أخرى عكس ذلك، في هذه الحالة يتساوى بشكل من الأشكال الانطباع الذي يستولى على القارئ في مواجهة عدد لا يحصى من العناوين محدثة بذلك رجعا متفاوت المستوى في تلقّيه لها.

عنوان الكتاب دون سواه هو من يحمل قارئه المستهدف على سحبه من موضعه بغرض وضع اللّمسات التي تسبق إرهاب القراء بقليل. هاهنا كلّ الفرضيات قابلة للحدوث، قد يسحب عنوان لكاتب مغفور ينشر في دار لا تتوفر على لجان للقراءة، في مقابل ترك كاتب آخر له من النجومية ومن الشهرة الشيء الكثير. في كثير من المرات يُقدّم العنوان على تشويش مقصود، وهو الأمر الذي يظهر في قيام زبون الكتاب الديني مثلاً على اقتناء كتاب آخر اعتقد أن محتواه ديني صرف، وبعد أن تصفّحه وجد نفسه أمام أقوى النصوص الأدبية المعاصرة، نذكر على سبيل المثال مؤلف الروائي التونسي محمود المسعدي 1911-2004 "حدث أبو هريرة قال".* وهو المؤلف الذي بيعت منه نسخ عديدة لمجرد أن اللقب "أبو هريرة" يُحيل إلى الشخصية الدينية المعروفة وهو الصحابي الجليل الخليفة أبو بكر الصديق.

إن القيام بتنقيب سريع على الكتب العربية التراثية القديمة كفيّل بأن يجعلنا نستشّف نوعاً من التّباري والتّنافس في تحيّن العنوان المُنمّق والمسجّوع الذي يجلب الانتباه، في فترات أخرى قد يوفق صاحب الكتاب في انتقاء جملة أو عبارة محبوبة بدقّة يضعها على غلاف المؤلف فتجلب له عدد لا يحصى من القراء. لنا خير مثال في ذلك رواية الكاتبة أحلام مستغانمي، نسيان كوم. وهو الكتاب الذي كُتب على غلافه: يُحظر بيعه للرجال. هذا الأسلوب في الحظر كان خير طريقة في الدّعاية للكتاب بغرض ترويجه على نطاق أوسع. كلّ هذا يجعلنا ملزّمين بالاطلاع على الجهود التي تعرّضت بالمساءلة والتمحيص لهذا المفتاح القرّائي الذي هو العنوان .

* حدث أبو هريرة قال. رواية للكاتب والسياسي والمفكر و التونسي محمود المسعدي، نشر عام 1939 ثم تلتها طبعات أخرى، ترجم إلى العديد من اللغات الأجنبية نظراً لأهميته الكبيرة، قدم له توفيق بكار ومما ورد في مقدمته نذكر: فهذه القصة هي فيما أعرف أول نص أدبي يطرح بمثل هذه القوة وهذا العمق الفلسفي قضية الجسد في المجتمع العربي الحديث.

يُشكّل العنوان عتبة لا بد منها لولوج النص، طالما أن "قراءة الأدب تستوجب منا أن نعي تداخل الإشارات التي هي من صميمه"¹ وهو إجراء يرمي إلى تخليص القارئ من ذلك الفُصور الذي يتمكّن منه في حضرة نصوص أقوى من وعيه وانتظاره، فالعلاقة بين العنوان والنص هي علاقة تلازم، لا وجود فعلي لعنوان دون نص مُرافق له يؤيّد حضوره ويدعمه، "فهو أي العنوان_ لافتة مُفعّمة بالطّاقات ومدخل أوّلي لا بد منه لقراءة النص"² تمرّ بالقارئ إلى عالمه وقد وفّرت له "إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي"³، وعليه ليس من الغريب أن ينعطف القارئ أول الأمر إلى هذا المكون الأساسي، الذي هو أول عتبة يعبر منها إلى النص المراد قراءته. لا يخلو العنوان من أهمية لذا أولاه المبدعون كما النقاد أهمية كبيرة نظرا لتأثيره الكبير على مسار عملية القراءة باعتباره "بمنزلة الرأس من الجسد"⁴.

يجمع الحبيب السايح في رواياته العناوين الموجزة تارة وتارة أخرى الأكثر منها إيجازا في مستوى اللفظ المفرد المنكر، تسهم هذه العناوين في الإحالة على العديد من الإشارات النفسية والتاريخية والاجتماعية التي تعبر عن دلالات فكرية تثير تساؤلات لدى القارئ، فالعنوان بذلك يتحول إلى عتبة أولى لقراءة النص وفهمه من أجل الوصول إلى مضامينه، فهو أول شيء يقف أمامنا ونحن نُباشِر فعل القراءة، والسؤال الجدير بالطرح هاهنا هو: هل يكشف العنوان للوهلة الأولى عن دلالاته المضمرة، أم أنه يكتفي بإثارة الأسئلة والفضول لدى القارئ؟

تمتاز روايات الحبيب السايح بعدد من المزايا الجمالية التي تعكسها البنية التركيبية للعنوان، مثل ذلك ما نجده في العنوان "مذنبون"، إذ أن التكتيف الدلالي الذي يحمله هذا الدال ألفيناه قد اكتفى بلفظة واحدة كعتبة أولى وفاتحة بدئية تُطرق بها أولى لحظات القراءة، تعني لفظة "الذنب" في لسان العرب الإثم والجرم والمعصية، والجمع ذنوب، وذنوبات جمع الجمع، قد

¹ jean Ricardou, *problèmes du nouveau roman*, paris, seuil, coll. Tel quel. 1967, p:20.

² علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 1997، ص 173.

³ محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 10.

⁴ سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن ط1 2006 ن ص: 134.

أذنب الرجل أي أخطأ في شأن ما، وقوله عزل وجل في مناجاة موسى على نبينا وعليه الصلاة والسلام: "ولهم علي ذنب" أراد بالذنب قتل الرجل الذي وكزه موسى عليه السلام فقضى عليه¹. لم يكتف العنوان "مذنبون" برصد مذنب وحيد إنما هم جماعة من الأفراد، بادرت العتبة الأولى للرواية برصدهم والتنبيه إليهم عبر توجيه المتلقي إلى نوع مقصود من التلقي، إن القارئ لهذا العنوان يجد نفسه أول الأمر أمام شفرة حقيقية لا فكاك من تأويلها تأويلاً صحيحاً يخلو من الشك، إنه أمام علامة لسانية تحتل رأس نص اجتهد واضعه في تحديد موضوعه بغرض جذب جمهوره المستهدف².

نقرأ في الصفحة الأولى من الرواية عنواناً فرعياً لا يظهر في الغلاف الخارجي، وهو كالتالي: مذنبون "لون دمهم في كفي"، هذا التركيب الإسنادي اختار له الحبيب السايح صيغة التنكير بدل المعرفة، وهو الأمر الذي ساعد في سيادة المزيد من الإبهام في أفق يبحث القارئ في إضاءته، وهي إضاءة يتحسس بعضها منها في هذا العنوان الفرعي المهم جداً، والذي يحيل على طرفين اثنين هما المتكلم الحاضر بكفه في التركيب، والآخرين الذين حضرت دماؤهم وغيبهم العنوان عن قصد. نرى بأن العنوان بعد أن صار أكثر رمزية ودلالة قد صار يحتفي بالذنوب التي تأجل الحديث عنها وعن فاعليها لاحقاً، ترى ماذا يتبقى بعد أن تُسال الدماء وتدمي الأكف؟ إنه القتل دون شك الذي سنباشر به فعل القراءة بعد لحظات في رواية أرادها الكاتب صوتاً مسموعاً للجرائم، أين تُغيب عناصر الحياة فيها عن سبق إصرار. تتملكنا مثل القناعة التي ذكرت لحظات قليلة جداً ثم نرتبك بعنف بعد أن نقرأ التالي في الصفحة الثانية من الرواية:

" وما دامت هناك شفاه تقبل وعيون تبصر فإن هذا الكتاب سيبقى وسيهب لك الحياة "

¹ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة ذنب، ص: 1519.

² ينظر: عبد الحق بن عابد، عتبات جبرار جينية من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 2008، ص: 74.

إن العنوان "مذنبون لون دمهم في كفي" على غرار جميع العناوين يشكل كل منها على حدة ما أسماه جيرار جينيت "مفتاح تأويلي"¹، يمارس نوعاً من الاستفزاز على القارئ فيجد نفسه مُجبِراً على تفكيك جزئيات العنوان التي تنسحب على مضمون الرواية طوال مراحلها المختلفة. أما عن رواية "من قتل أسعد المروري" ما يُلاحظ على عنوانها فهو كونه ورد ناقصاً، في حاجة إلى تِمّة تأتي بعده لإزاحة النقص، فقد صيغ العنوان على شكل سؤال، نقرأ في أول كلمة منه لفظة "من" وهي لفظة تستدعي مطلوباً يُروم معرفة المسؤول عن فعل القتل. فالسؤال إشكالي بامتياز، لا تتأتى الإجابة عليه بطريقة ميسورة نظراً إلى أن المرجو منه ليس مجرد كلام مُنقطع عن واقع يؤكّد حضوره وتجليه، هذا التساؤل يُحتم على القارئ أن يتقبّل تلقّي النص، الذي يطمح في أن يجد فيه إجابة عن تساؤل هو الآن سؤال القارئ بعد أن تبناه ونطق به.

يحمل هذا العنوان في ثناياه طاقة كبيرة من الإيحاء الذي يقبل على إقامة شكل من أشكال الحوار، هذا لأنه وُضع على شكل سؤال يبحث في إجابة، وهو الأمر الذي يتطلب توفر طرفين اثنين ليكتمل الحوار وتبرز جدواه.

لا يخلو الحبيب السايح من قصدية يريدها لمثل هذا العنوان الذي يفاجئنا لأنه تعمّد سؤالنا بإلحاح عن المسؤول عن قتل أسعد المروري، فهل نحن بصدد قراءة تحقيق صحفي عن جريمة قتل كتلك التي نجدها في الصحف؟ أم رواية أدبية إبداعية على قدر من الصوغ الفني وإجادة التأليف كما عودتنا نصوصه التي قرأناها له سابقاً؟

يأتي العنوان "زهوة" ليفتح نافذة للقارئ على دلالة معروضة خارج سياق خاص قابل لأن يفتح على تأويل ما يساعد القارئ على فك شفرته، ذلك لأن النكرة مفتوحة على عدد من القراءات على نفس المستوى من الحضور. بهذا الشكل يستعيد هذا العنوان عدد غير منتهى من التأويلات أين يقف كل تأويل على نفس المسافة من ذهن يحاول لتوّه أن يلج العمل الروائي من أول ثغرة قابلة للنفاذ، بناءً على ما سبق ذكره يجد القارئ نفسه في حضرة مقدمة مُبهمة، يليها

¹ Gerard Genette: seuils edition du seuil, paris 1987, p 88

متن يرى فيه كشفا لما مُنع عنه عند عتبة العنوان، وعليه فدلالة العنوان النكرة هي دلالة مؤجلة لا تجد مساحة تشغلها إلا داخل سياق بيّن.

الرواية عبارة عن مجموعة من الحكايات في حكاية واحدة، تلتقي في إحدى زوايا أدرار بمناسبة المولد النبوي الشريف، وتتمحور حول شخص واحد هو يوسف الشاب الذي يتقاذفه الماضي والحاضر، الخيال والواقع، يعيش الأخير بين هواجس البحث عن ملامح والده إدريس الذي لم يعرفه يوما، وذكرى زوجته خولة التي توفيت قبل سنوات.

لا نجد حضورا للمفردة التي في العنوان إلا في الصفحة 313 أي قبل نهاية الرواية بقليل في السياق التالي:

" مهدهد المشاعر بطيب من آثار زيارة جامع الشيخ الأكبر في توات كلها إذ صلى نوافل الامتتان في المحراب العطر، خاليا الفؤاد إلا من خالقه، فهفا إلى زاوية كُنْته فرحل فحظي من إحدى خزاناتها بمخطوطة أحد النسابين النادرة في ليلة السبوع الأخيرة فردد سابحا مع أصحاب الطبل والبارود المنتشين في الساحة الرملية لازمة العشق، تحت المنارة الشاهقة: كل يوم زهوة واليوم أكثر ازه يا قلبي"¹.

نستطيع القول أن العنوان هو السمة الأبرز التي تحيلنا على مضمون الرواية، وهو إلى ذلك يحمل في ثناياه دلالات متعددة نستطيع الوصول إليها بقليل من الجهد المسؤول الذي يضع كل التأويلات الممكنة موضع المساءلة والنظر الجاد.

إن الأمر هاهنا أشبه بإقامة حوار بين القارئ وبين العنوان الذي يستفز تلقّيه ويحرك شغفه لفك شفراته التي يُفصح عنها، إضافة إلى تلك العلاقة التي تربط العنوان بالمتن، وهي علاقة تراهن على شغف المتلقي الذي هو مقبل على قراءة النص لإشباع نهمه، ومن ثمة التأسيس لحوار حقيقي بينه وبين مضمون الرواية وتشكيلها السردية، من بوابة العنوان باعتباره أول عتبة

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 313.

لولوج النص. يرى جيرار جنيت "بأن المرسل للعنوان قانونا هو الكاتب، كما يمكن وضع هذا العنوان بإيعاز من الناشر"¹.

يتضح من كل ما سبق أن العنوان هو الذي يعكس تنوع المنافذ التي يريدها الروائيون مداخل لرواياتهم، وفي ذلك تنوع في الرؤى وفي الصور وفي وجهات النظر التي من شأنها أن تدفع إلى حوار أوسع بين النصوص بفضل التعدد والتنوع والانفتاح على القراءات المتعددة، فقد راح الباحث العربي يحاور مدلولات العناوين والعناوين الفرعية بحثا عن تمثلاته في المتن، يقول محمد مفتاح في كتابه دينامية النص:

"إن العنوان يمدنا بزايا ثمين لتفكيك النص ودراسته ونقول هنا انه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه و فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه، غير انه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ فلا بد من قرائن فوق لغوية تروحي بما يتبعه"².

إن مسألة العنونة وسيميائيات العنوان وما يرافق ذلك من أبعاد جمالية قد أولاها الدرس النقدي الحديث مكانة متميزة نظرا لأهميتها الكبيرة في إنتاج النص الروائي، وذلك راجع الى سببين اثنين هما:

أولا: هو أن العنوان وسيلة من وسائل الإغراء، التي يتخذها الأديب لكي يقبل القراء على مؤلفاته، ليس من أجل الوصول والشهرة فحسب بل من أجل ان يوصل الكتاب ومضامينه الفكرية إلى الجمهور من أجل إحداث الأثر الذي يرجوه.

¹ عبد الحق بلعابد، عتبات ج جنيت من النص الى المناص، ص: 72.
² محمد مفتاح دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، ص: 72.

ثانيا: ويتعلق بالعملية الإبداعية نفسها فالكاتب أو المؤلف والمبدع عليه أن يعتني اعتناء بالغاً بعمله بدءاً من العنوان حتى آخر كلمة في مؤلفه، فاختيار العنوان المناسب المعبر عن العمل يعد من علامات إجابة الأديب¹.

¹ ينظر: صعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة في البنية الموضوعاتية والتقنيات السردية، ص: 115.

¹ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001، ص: 140.

2.2. جمالية الحوارية على مستوى المضامين في روايات (مذنبون، من قتل اسعد المروري، زهوة)

1.2.2. جمالية الماضي والحاضر:

ارتبط الفن الروائي بالحياة وبالمجتمع، فكان بحق الفن الذي شمل كلا من الأحداث والشخصيات والأفعال والأفكار في عمل تخيلي واحد، أريد له أن ينقل الصراع الإنساني الحقيقي الدائر في المجتمع الواقعي، بذلك ألفينا هذا الفن قد عكف على التقرب من المسائل الاجتماعية التي هي من صميم الذات والواقع المعيش.

لقد صور الفن الروائي واقعنا بكل صدق وعفوية وأمانة، كما هو عليه الحال في تجليه الأولي المكتمل، لعل ذلك هو السبب الذي جعل الفن الروائي من خلال واقعيته وفنيته " يحتل مكانة مرموقة في قلوبنا وعقولنا، وهو ما خوله كذلك لأن يكون أقرب الفنون الأدبية إلى معترك همومنا اليومية، وبالتالي إلى حياتنا الواقعية التي نعيشها يوميا، والتي تفضح أسرارنا لتخبرنا بها في تلك الانفرادية التي نعيشها معها"¹.

تطرق المبدعون الجزائريون على غرار باقي المشتغلين في مجال الأفكار إلى جملة من المواضيع التي تتصل بالقضايا الإنسانية العالمية والقضايا المحلية التي تبحث في تأصيل هذا الفن في أتربة هذه الأرض، ليعبر عن كل ما يقع على هامش القضايا الكبرى، فهناك الروايات التي تناولت موضوع الثورة الجزائرية وحقوق العمال بعد الاستقلال، كما هناك الرواية التي انعطفت إلى مواضيع تتصل بالسياسي والديني والواقعي والرمزي والاجتماعي... الخ، " فالأديب والسياسي والمفكر يسировون جنبا إلى جنب في الفترات الحاسمة، وقد تختلف وسائل كل منهم في التعبير عن هذه الفترات، ولكن الغاية عند كل منهم واحدة، وهي توعية الجماهير بالظروف التي تعيشها في فترة ما وحثها على العمل للخروج من هذه الظروف إلى ظرف أحسن"².

¹ بليحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ص: 18.

² محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص: 99.

لأننا نعتقد بأن الرواية هي بمنزلة المرآة العاكسة لصور المجتمع وتعبير عن ضمير الإنسان وعن أشواقه وطموحاته فلا عجب أن يتحول هذا الفن إلى شأن عالي القيمة، " فالمنتبع لحركة الإنتاج الفني في أدبنا المعاصر يلحظ أن فن الرواية أخذ يحتل تدريجيا مكان الصدارة في حياتنا الفنية وأصبح يشغل القسط الأكبر من اهتمام المنتج والمتلقي والناقد جميعا"¹. فإن نحن قمنا بعملية ربط بين الرواية الجزائرية وبين الواقع الجزائري في العلاقة التي جمعتهم منذ البدايات الأولى، لوجدناها لا تخرج عن ملمحين اثنين لم تكن ليغيب أحدهما عن النص الروائي الجزائري وهو يبحث في رهان يبعث به تجربته الخاصة، فقد مرت الجزائر بمرحلة مفصلية أولى هي الثورة التحريرية وثانيهما هي ما اصطلح عليه بالعشرية السوداء. إذا كانت الفترة الأولى هي مهد حقيقي لحلم بناء وطن مشترك يجمع كل الأبناء فإن الفترة الثانية للأسف الشديد كانت تعبيراً عن حماقة تاريخية وجدت مكانها في مجتمع تجرّع الخيبات، حتى انزلق في دائرة كبيرة من العنف و من التخريب للمؤسسات والمرافق.

راح الحبيب السايح في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" يلتفت إلى ماضي الجزائر القريب ممثلاً في الفترة التسعينية، تلك التي سادها العنف فأدخلت البلاد في نفق مظلم عطل الحياة وأرهب المثقفين وهجر الأدمغة إلى خارج الوطن إلى إشعار لاحق. نقرأ في الصفحة الأولى من الرواية ما يلي:

" طيلة تلك الأعوام ظللت أركب ما كان ذا صلة بالمذبحة وما تلاها كأجزاء لعبة الصبر، مثلما أنقش لنجاة خزانة من الخشب الرفيع، من خلال تفاصيل اجتمعت لي لاحقاً كانت من خالتي ومن بوركة، من الزهرة ومن حليلة، من الضابط لخضر نفسه، من المفتش حسن الذي كان تردد بعد ذلك على مشغلي لأصنع له عناصر لمطبخ بيته، من زوجتي أيضاً، وحتى من ميمون إن لم يكن بوعلام، من عمران وغيرهم، ومن تصوراتي وظنوني، فأنحفر كل ذلك في خاطري كوشم أُمي على ظاهر يديها وعرقوبيها"².

¹ فاروق خورشيد، الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق القاهرة، 1982، ص:9.

² الحبيب السايح، مذنبون، ص:11.

تعرض هذه الرواية إلى صورة الوطن كساحة لصراع الاخوة، الذين تحولوا بين ليلة وضحاها الى أعداء يُقَتَّلون بعضهم البعض بوحشية وبرودة دم، ثم إنهم بفعلهم هذا يورثون أبناءهم دافع الانتقام، وذلك تبعا لإيديولوجية دخيلة تبيح هتك الأعراض وسفك الدماء بين أبناء الوطن الواحد، في ظل الرفض المطلق لمفهوم الدولة ولمؤسساتها. فالفتى رشيد هو شاب اغتيل كل أفراد عائلته على يد لحول، الأخير بعد أن يستتب الأمن من إلى ممارسة حياته من جديد دون أن يحاكم على جرائمه التي اقترفها في حق المدنيين. يستفيد لحول من العفو الذي أقرته الدولة فيما عرف بميثاق السلم والمصالحة الوطنية، فيقرر رشيد أن يقيم العدل على طريقته هو بعد أن تنصلت الدولة من واجبها تجاه الشعب فيقتل لحول ويظل هاربا من قوات الأمن طوال مراحل الرواية. تبحث الرواية بعدد صفحاتها التي تقارب الثلاث مئة صفحة في سؤال يبحث عن جدوى العفو عن المذنبين دون محاكمتهم، تلك هي رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" لكنها حكاية تنفرع إلى عدد من الحكايات التي راح أحمد يجمع شتاتها الذي هو أشبه بشتات لعبة الصبر، فلم يستثن من ذلك تصورات و ظنونه و أقربائه ومعارفه طلبا لمعرفة شاملة انتهى بها المطاف حفرا في عمق الخاطر كما الوشم في ظاهر الشيء.

يحل في رواية مذنبون خيار العنف محل الحوار الحقيقي والهادف، فتتجلى تبعات هذا الخيار المهلك في كل أجواء الرواية، وتتسرب إلى الأمكنة وإلى الأشخاص والعلاقات، ولا يجد القارئ نفسه إلا في مواجهة قتل حاضر، يراه ويتلمسه ويستشعر به، وآخر قادم ينبئ بانتقام جديد من شأنه أن يُكرس شتى أنواع الموت الجسدي والروحي لشخصيات الرواية التي تحولت إلى مجرد هياكل يحركها الخوف والفرع والتوجس من غد مظلم. وهو الأمر الذي خلقتة مطامع الساسة وبطش الجماعات الارهابية التي قتلت أحفاد شهداء نوفمبر المجيد، مُلحقة بهم العاهات التشوهات التي تبدو تبعاتها اليوم ماثلة، ذلك لأن الرواية تنبري إلى البحث في أسئلة الماضي تلك التي تجد مبررات لها في قتل جديد في مواجهة قتل سابق له، وما قتل رشيد للحول إلا ردّة فعل عنيفة تبتغي النيل من السياسة التي تحولت في نظر شخوص الرواية إلى رأس الفتنة، باعتبار أن أطماع الساسة المُتَنَفِّذين هي التي تقف خلف أسباب العنف الذي أهلك البلد.

لم يلتفت الحبيب السايح وهو يبحث في الأسئلة الحرجة التي ظهرت للعلن إبان العشرية السوداء وبعدها إلى ما كتبه نخبة البلد في المواقع والمجلات، إنما راح ينصت للزوايا المعتمدة أين الأصوات التي أغرقها صخب المجتمع وضجيج، من المجاهد بوركبة الذي شارك في حرب التحرير ولا يزال يحتفظ بتفاصيلها، من الضابط لخضر الذي يرى في العلاقة بين المدني والعسكري علاقة قائمة على إذلال الأول والثاني، فراح الأخير يبحث عن وطن لا وجود فيه لحواجز أمنية تُكبل حريته، فاعتقد أن في التخلص من أجهزة الدولة الأمنية شرط لكسر إحساسه بالإذلال. من النساء والشيوخ الذين تقاسموا الدموع بالأمس القريب طلبا للخلاص من واقع عجزوا عن تحمله، وهو واقع عَسُر على الكاتب نقله إلى الرواية فكان ذلك أشبه بلعبة الصبر، لأن الحبيب السايح أراد من روايته أن تكون وعاء لما هو ماثل في المجتمع على أكثر من مستوى واحد، لذا كان خيار الإبداع الروائي المبتوث في نصوصه خير "حقل للحوادث الحسية، وأسمى بيئة تبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة والتي يمكن أن تظهر لنا فيها"¹.

ساد جو الحداد على مختلف مراحل الرواية، وهو الأمر الذي ظهر في علاقات الشخصيات وحواراتهم التي تسودها الخشية والترقب من الحواجز الأمنية، ومن الأماكن ومن سلوكيات وخطابات باقي الأشخاص ومن لون الدم الذي يملأ الأكف، لأن كل هذه الملامح في مجملها تعبر عن "ظاهرة أصيلة في الروايات الجزائرية موضع الدراسة، وهي مشاركة المكان والزمان والشخص والظروف المحيطة للموقف، وتناسبها مع الحالة المعاشة، فليس من المعقول أن يكون الموضع السائد هو القتل والعنف ويقدم الروائي شخصياته وهي في فرح وسرور، وهذا شيء لم تنفرد به الرواية الجزائرية فحسب، بل هي تقنية في جميع الروايات العالمية، ومن باب الإجادة والاتقان في العمل الأدبي، وهذا ما يسمى بفضاء النص من مكان وزمان ومتاع وبيئة محيطة"².

تعلقت المحاولات الروائية بشكل مجمل "بمحاولة الإنسان في الزمن من أجل فهم الواقع المحيط به، فهي بهذه العلاقة تحمل دلالة التجلي لهذا الواقع من خلال التعبير عنه وإعادة

¹ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت باريس، 1986 ص:7.

² سعاد العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص:77.

صياغته"¹ هذه الإعادة التي لا تتم إلا عبر وعي يأخذ بمعطى الأبعاد الجمالية لفعل الكتابة "فالأنّا المبدعة هي أنا مدركة للعالم وللواقع حولها، وطبيعة إدراكها تتميز بخلق مسافة بينها وبين موضوع إدراكها، وتلك المسافة تتحدد في مفهوم الرؤية النقدية أو الرؤية الجمالية التي ينتجها المبدع ويصيغها في عمله الفني"²، من ذلك ما تُكاشفنا به رواية من قتل أسعد المروري، الأستاذ الجامعي الذي يقتل وتوضع جثته في مقر الحزب الذي ينتمي إليه، يحدث ذلك بعد أن يلتقي بممثل للأمم المتحدة ويقوم بعدد من المداخلات التي تندد بحرية التعبير في البلد، إضافة إلى أدائه لعرض بوحزب المسرحي الذي يصفه الراوي كما يلي:

" ألقيت نظرة أخيرة على ملصقة العرض المبسوط أمامي لشخصية في لباس تقليدي من جلابة وشاش يركز بيميناه فوهة مسدس على صدغه"³.

تكشف لنا القراءة المتأنية لهذا المقطع عن دلالات اللباس التقليدي وكذلك فوهة المسدس المركزة على صدغ صاحب هذا اللباس، إن الجريمة التي تُنبئنا بها مثل هذه الصورة لن تطل شخصية بعينها، بقدر ما ستطال القيم النبيلة التي يمثلها كل من الشاش والجلابة في الثقافة الشعبية الجزائرية.

ترى ماذا سيتبقى بعد زوال القيم والعادات المتجذرة في أترية هذه الأرض؟

إنه لا محالة الانهيار والسقوط في دوامة العنف والفوضى، وسيادة قانون الغاب والنهب والجريمة، إضافة إلى الحاجة الجامحة في رفض الآخر وتوجيهه وجهة مشابهة للوجهة المجهولة التي عرفها الأستاذ أسعد المروري.

يشي مسار هذه الشخصية من خلال حواراتها وما يُسند إليها من أفعال وصفات عن كينونة مثقفة لا تستريح لها السلطة ولا تنسجم مع طروحاتها، هذه الأسباب مجتمعة تفتح حادثة القتل على عدد هائل من التأويلات، عن الفاعل الحقيقي في قتل الأستاذ وإلقاء جثته داخل مقر الحزب الذي ينتمي إليه.

¹ بن علي لونيس: تفاحة البربري، قراءات نقدية مفتوحة، فيسيرا للنشر، ط1، الجزائر، 2012، ص: 237.

² نفسه، ص: 237.

³ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري، ص: 17.

هكذا تنطلق رواية الحبيب السايح، ليتحول فك لغز الجريمة إلى سؤال كبير يطمح الصحفي رستم معاود إلى استجلائه، بغرض الوصول إلى الحقيقة، أين يجد نفسه في دوامة كبيرة من الشهادات والشهادات المناقضة لها، ذلك أن رواية الشهود لا تتواءم مع رواية الجهات الأمنية ومع الإشاعات التي تنتشرها الصحف.

تعود بنا هذه الرواية إلى اللون السياسي ذلك الذي قرأنا عنه في روايات الطاهر وطار أين يظهر القاسم الجمالي في الكشف عن الجدل الكبير بين السلطة والجهات الحزبية التي تبحث عن مساحات أوسع من الديمقراطية ومن حرية التعبير، إذ لا يمكننا والحال كذلك أن نبتعد عن الصبغة السياسية ونحن نقرأ الرواية التي أرادها الكاتب تحقيقاً في جريمة مجهولة النسب، تستهدف الحركة اليسارية في الجزائر وعلاقتها بالجهات الأمنية. " والرواية إذ تنحى هذا المنحى فإنها تشارك المسارات الفكرية، السائدة في الآونة الأخيرة، التي تدعو إلى قبول الآخر وتقبله، وتروج لثقافة الاختلاف والتنوع، بغية تشكيل حضارة إنسانية تعتمد على الأغيار وتتقبل الأطراف كما تتقبل المركزية الحضارية"¹.

انتقى الحبيب السايح لروايته من قتل أسعد المرروي الطابع البوليسي أين أقحمت جميع الشخوص المجتمعية الباحثة عن الحقيقة، فكان منهم الصحفي ومفتش الشرطة والطبيب الشرعي وحتى المنحرفين والمثليين. اشتركت كل هذه الشخصيات في كون كل منها منتقى بعناية باعتبار أن الكاتب استقاها من الواقع التاريخي تارة، والاجتماعي تارة أخرى فاختلقت في أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها وكذلك في تفاعلها مع باقي الشخوص داخل العالم الروائي²، وهو السبيل الذي كرّس الحوار بين وجهات النظر التي راحت كل على طريقته في إبداء صوتها الخاص، أين كان صوت الراوي مجرد واصف لجملته من الأصوات المتباينة، كما للمدينة وللشخصيات فكان وصفه بحق جزءاً من البطولة الروائية³.

¹ صعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة في البنية الموضوعاتية والتقنيات السردية، ص: 302.

² سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 140.

³ G genette: discours du récit in figures. Coll. Poétique ed seuil paris 1972 p 2007.

إن الحبيب السايح وهو يغوص في المضمون الذي يبحث في مصائر شخوص مأزومة تبحث عن شيء مفقود كما في قضايا راهنة هي من صميم الأحداث الجارية، يكون قد لبس جبة المؤرخ الحقيقي، فهو من خلال غوصه في موضوعات تاريخ الجزائر الحديث قد عمل على ربط عملة الروائي بالواقع المعاصر و"محاولة تصوير أدق تفاصيله، وعكس آلامه وأحلامه. والرواية وهي تسعى نحو تحقيق ذلك تقدم موضوعاتها بجرأة وصراحة، وتصور قضاياها مختلطة بطين الأرض، ومخضبة بقضايا الواقع"¹، ومن أمثلة ذلك، حضور كل من موضوعات الخوف والقلق وانهيار للطموحات والآمال، وتلاشي منظومة القيم والأخلاق والحريات الفردية، وانعدام القبول بالآخر وبتقافته المختلفة، هذه وغيرها كثير هي بعض صور العنف التي سادت العلاقات الاجتماعية والإنسانية بين شرائح المجتمع الجزائري من جهة، وبين السلطة والشعب من جهة ثانية، ومن ثمة فقد امتلأت بها النصوص الروائية، سواء تلك المعاصرة للأحداث الكبرى، أو تلك التي جاءت بعدها وكانت أكثر استيعاباً للحظة التاريخية وللآثار المأساوية لخيار العنف على ملمح الدولة المدنية.

¹ طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 2003، ص:6.

3.2. جمالية التنويع الأسلوبي في روايات (مذنبون، من قتل اسعد المروري، زهوة)

أثبتت الرواية على مر الزمن تقبلها لمختلف الأبنية وشتى الأنساق الجمالية، وهو الأمر الذي نجد تفسيره في مواظبة الروائيين على تطوير لغاتهم بغرض الاقتراب من النموذج الأرقى للكتابة السردية، وهو النموذج الذي مافتئ يفرض حضوره باستمرار في مشهد روائي جديد بفنية راقية جديدة كل الجدة.

التنويع هو إجراء تغيير على المتن الروائي بإدراج لغات جديدة لم تكن متوفرة سابقا، يأخذ بها المتن الروائي شكلا جديدا للحصول على بنيات كانت غير ممكنة في حالته الأولى. " إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في مظهر تعايشها، إنما أيضا حوار الازمنة والحقب والأيام، حوار من يموت ومن يعيش ومن يولد، هنا ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة لتنوع اللغات وتناقضها، هذا الحوار المحمل بالحوارات الروائية سلية الموضوع يستمد من حوار اللغات وجوده الملموس كما واقعيته وطبيعته غير المكتملة"¹.

يوظف الروائيون جملة من الحيل و" التقنيات الجمالية لكي يجعلوا العمل الروائي مبنيا وفق مميزات خاصة تحدّد طابعه الأسلوبي، سواء ذلك الطابع الذي ينتمي إلى الاتجاه أوذلك الذي يميّز بلاغة الكتابة الروائية عند المبدع، وقد يشار إلى هذه الحيل والتقنيات على أنها من المقومات الأسلوبية أو البلاغية للرواية وهكذا نجد الناقد " (فليب هامون) (Phillippe Hamon) يشير إلى أنّ كل ما يتعلق بالحيل التي يستخدمها الكاتب أو الراوي الذي ينوب عنه لعرض الشخصيات وترتيب الزمن وتحديد زاوية النظر إلى كل شخصية والقطع الزمني، وتوزيع الأدوار العاملة وسكونية أو تغيير الصفات والأسماء والطّباع السيكلوجية لدى الشخصيات، ثم يتبع ذلك من تسلسل منطقي للمتواليات وترصيعها، وتبادلها، كل هذه الوسائل والحيل يعتبرها "هامون" صورا أساسية أسلوبية لتنويع الكتابة الروائية."²

¹ M. bakhtine. Esthetique et théorie du roman. P:181.

² حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص: 79- 80.

بعودتنا إلى روايات الحبيب السايح، وجدناها قد اشتغلت على مستويات متعدّدة واستوعبت كثيرا من الطرائق، فانفتح النص على الموروث الشعبي والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والأسطورة والخرافة وفن المقامة. و قد كان الاشتغال على كل ذلك مادة وأسلوباً، فتشكّل بذلك تفاعل جمع بين عصرين متباعدين. إنّ مثل هذا التمازج بين الاتجاهات على مستوى المتن الروائي وتداخل العناصر في بنائه يعتبر عاملاً أساساً في التعددية اللغوية، التي تعتبر أسلوباً للتواصل، فالمبدع قد يلجأ "إلى عبارات وقصص يكون على ثقة من معناها المشترك".¹

إنّ تنوع الأساليب والأصوات والرؤى، هو تعدّد للذهنيات كما للتصورات المختلفة بالظهور والحضور على مسرح النص، وإنّ تعدد الرؤى يعكس قدرة المبدع على استيعابها وتمثيلها وتوزيعها على الشخصيات، فتظهر بجماليات لغاتها وأوضاعها دون تطرّف أو أحادية في الطرح، في ذلك يأتي توفيق الحبيب السايح في خلقه فضاءات متنوعة مثّلت فيما بينها مفاهيم أسلوبية جديدة في دراسة لغة الرواية مثل: التهجين، الباروديا، المحاكاة الساخرة، الأسلبة، التنويع... الخ.

سمحت هذه المفاهيم بالاحاطة بقضايا توزيع الأدوار وتعدّد الرواة، كما بالعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحوارية بين الأصوات المتعددة داخل النص، فصار للشخصيات الروائية حرية كاملة في التعبير عن ذواتها وآرائها وأفكارها، فالتعدد الصوتي واللّغوي "يعطي الفرصة للذوات الأخرى لكي تعرض نفسها بأمزجتها المختلفة وأساليبها المتميّزة"²، وبذلك تتوسّع دائرة تشخيص الخطابات المتقابلة و "يلقي النص الروائي الديالوجي (الحواري) بكل التأويلات الممكنة للقضايا المطروحة في حلبة صراع واحدة، وتخفي بذلك سلطة الكاتب أو الراوي الواحد ويجد كل المتلقين من يمثل ميولاتهم ونزعاتهم الخاصة داخل النص الروائي، غير أنّ أيّ واحد منهم لا يشعر بأنّه حصل على تأييد كامل لنزعاته الخاصة، لأنّ آراءه معروضة هنا دائماً في مواجهة الآراء المغايرة، وحظوظها متساوية الحضور، لذلك يجد المتلقي نفسه وقد دخل -

¹ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت:فريد أنطونيس، ص:26.

² حميد لحداني أسلوبية الرواية، ص:54.

هو أيضا- حلبة صراع ليس له يقين بأنّه سيخرج منتصرا ولكنّه مع ذلك يشعر بأنّ كينونته الخاصة تتحرّك في النص.¹ وهو النص الذي تحول إلى " مجال يُلعب فيه ويُمارس ويُتمثل التحويل الاستمولوجي والاجتماعي والسياسي"²، كل هذا ساهم في جعل كتابات باختين فيما بعد مرجعا أساسيا للدراسات البويطيقية والسيمائية وجماليات التلقي وتأويل النصوص.

يُتيح عنصر التنويع بعد أن يستقر في المتن خاصية الجدة وزيادة في الإحساس بالذوق المُبتكر، إضافة إلى توفر العمل الفني على جمالية جديدة تُكسبه روعة وإبداعا جديدين، وهي الجمالية التي لا تخفي حاجتها الماسة إلى تعددية الأصوات، ومن ثمة دخولها في حوارات جادة ومسؤولة، وهو الأمر الذي لا يتم إلا إذا تواصل الصوت المنفرد بوصفه كائنا مجتمعيا متفاعلا ومندمجا مع صوت الآخر المختلف عنه، رغبة في مد جسور الحوار واللقاء.

¹ حميد لحمداني أسلوبية الرواية ، ص45.

² جوليا كرسنيفا علم النص، تر:فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997، ص:14.

1.3.2. جمالية اللغة التراثية.

لا يخفى على الباحث في درس الأدب الأهمية الكبيرة لشأن اللغة*، تلك التي ينبني النص الروائي أساسا عليها، فالأخيرة تشكل بحق روح العمل الإبداعي، فهي المادة الأولى التي يُدَوّن بها الأدب فتظهر إثر ذلك في شكل مسرودات متعددة، يقف فيها المتلقي عند جمل ومقاطع وأساليب تعبيرية مختلفة المستويات، تشكل هذه المادة الحاملة لقوة تعبيرية مهمة، وسيطا بين الكاتب والقارئ، الذي هو نقطة الوصول التي تكتمل فيها شروط الخطاب بالصورة التي تُبيح له استدعاء أدواته التي يؤوّل بها العمل الإبداعي، المُحمّل بنوايا ومقاصد تعود لكاتب النص دون غيره.

إن لغة الرواية هي لغة المجتمع بتعقيداته التي لا تنته، كما أن " الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ مُصطنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة"¹.

لهذا السبب فالرواية هي تجميع لعدد كبير من اللغات التي تحملها الجماعات البشرية المختلفة، وهو الأمر الذي جعل من اللغة ظاهرة اجتماعية، ذلك أن "دراسة اللغة دون الإشارة بتاتا إلى سياقها الاجتماعي يؤدي لا محالة إلى إغفال بعض من جوانبها الهامة والأكثر تعقيدا، وبالتالي إلى ضياع فرص لتحقيق مزيد من الاختراق النظري. فهي- أي اللغة الاجتماعية- أحد أهم العوامل التي أدت إلى ازدهار البحث في مجال السوسيولسانيات، و الاعتراف باللغة بوصفها

* تعتبر اللغة أعظم وسيلة للتواصل بين مستعمليها، وأبرز طريقة للتعبير عن الحاجات، والأفكار والمشاعر والمقاصد، إضافة إلى كونها أهم وسيلة للتعليم، ونقل العلوم، ونقل التراث، وربط الحاضر بالماضي، وحفظ العلوم، وتوثيق الجهود والعقود، ووضع اللوائح والقواعد والأنظمة، تعبر اللغة عن هذه الحاجات المذكورة بأكثر من مستوى لغوي واحد : من جيد أو ضعيف، فصيح أو عامي، بل وبأي لغة. ما يهم الباحث في اللغة هو أنه كلما كان الأسلوب يؤدي بأعلى وأرقى صورة ممكنة كان ذلك أدعى لحصول النجاح والفائدة والأثر على أكمل صورة ممكنة وعلى أتم وجه، هذا المبحث يزداد أهمية في هذا العصر الذي ارتقى فيه لدى كثيرين العلم والفهم والذوق والثقافة والوعي والحساسية الشعرية تجاه الأشياء. ينظر: محمد بن ناصر الشهري، سلطان اللغة، مدار الوطن للنشر، ط1، الرياض. 2012 ص:10.

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:39.

ظاهرة متقلبة جدا، وقد يهيم هذا التقلب اللغة والمجتمع على حد سواء"¹، فبالإضافة إلى تصدي الباحثين إلى بنيات الخطاب الروائي التي لا تقل أهمية من زمان ومكان وشخصيات؛ نلقي عددا منهم قد انصرف لمساءلة اللغة السردية أين نجد هيمنة اتجاهين اثنين هما²:

- اتجاه السرديات التي تركز فيها السؤال النظري حول مفاهيم الصيغة والزمن والرؤية السردية، أي استقصاء المكونات التي تتيح تشخيص طرائق تقديم الراوي للقصة.
 - اتجاه الشعرية العبر لسانية الذي يمثله باختين حيث تركز البحث على البعد الحوارية للغة الروائية، استنادا إلى مفاهيم التعدد اللغوي والأسلبة والتهجين والتعدد الصوتي.
- إن اللغة داخل تجربة الكاتب الأدبية تتجاوز بمكان حدودها الأولى التي تقف عند وظيفة نقل المضامين ليس إلا، إنها حاملة لما هو جمالي استيطقي متمظها في أكثر من شكل واحد، "إن النصوص الروائية تقدم لنا طرائق وجماليات متنوعة في اشتغال اللغة: هناك طرائق تفجر شعرية الكتابة، وتلغم مسالكها ببياضات وفراغات الرمز والمجاز، وأخرى على نقيضها تميل إلى الاقتصاد اللغوي وتشكيل كتابة أقرب إلى الخبر الصحفي، تحقق ما سماه رولان بارت (الدرجة الصفر للكتابة) وغيرها من الجمليات التي مازالت مجهولة، على النقد أن يخوض مغامرة اكتشافها"³.

للحبيب السايح علاقة متينة بالتراث في شتى تجلياته، فهو يتصل به ويأخذ عنه ملامحه ومن ثمة يُقحمها في أعماله دون أن يتنصل من مقومات عصره التي تدمغ نتاجاته بطابعها الحديث، كذلك هو يبحث في تجديد عالمه الروائي عبر "الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية، تتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال

¹ بيتر ترادجل، السوسيولسانيات، مدخل إلى دراسة اللغة في علاقاتها بالمجتمع تر: محمد كرم الدكالي. إفريقيا الشرق، المغرب، 2017، ص: 31.

² محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص: 112.

³ محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص: 115.

السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور لأنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة"¹.

لا شك أن النصوص الروائية السائحية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع، بماضيه بحاضره برموزه كما بمخيله وبطموحاته، من ذلك تأتي رواية (زهوة) لتحثي بالمضمون التراثي وتُدْمِجُه في بنائها الروائي قصد الاستفادة من جماليته وبُعدِه الدلالي الذي تختزنه الذاكرة والتي هي المسؤولة الأولى عن حفظ" موروثاته عبر الزمن وتظهر هذه الموروثات المتعاقبة في مواقف الإنسان المتعددة في حياته. والرواية تستمد أحداثها من هذه المواقف، إن لم تكن الأوفر حظاً في استعارة تلك الموروثات"² علماً أن نزعة توظيف التراث هي توظيف" ينخرط ضمن مذهب تحديثي في الكتابة الروائية، يتوق إلى مَثْنِه الحكائي وأنساق خطابه عبر الارتداد إلى التراث والبحث فيه عما يمكن أن يستوعب إشكاليات الراهن، ويعبر عنها كأشكال جمالية جديدة، تُجذّر الهوية الثقافية والحضارية أمام تفاقم التحديات المعاصرة"³.

انعطف الحبيب السايح بصفة واعية وإرادية منه نحو مغامرة اللغة المبتكرة، وذلك عبر التغلغل في منعرجات القول البكر الذي لم يسبقه إليه غيره، فنصوصه شديدة الارتباط بالتراث في شكله اللغوي والأسلوبي، الأمر الذي يستدعي نكهة خاصة ترافق فعل القراءة، إذ شكلت لغته الخاصة وسيطاً محوري لنقل تصوراتهِ، فهو يرى في إمكانات اللغة طاقة تعبيرية تُضفي على النص السردى بلاغة وجمالية، لأن اللغة في الجنس الأدبي تعد" المعيار الأساسي المعول عليه وذلك لما تحمله من طاقات وإمكانات، فهي التي تبعث على الإدهاش من عدمه"⁴ ومن ذلك المقطع الآتي:

¹ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص:5.
² حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2010، ص:23.
³ بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1 ص:82.
⁴ موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008 ص: 73.

" وضع عبد النور خلال هجته الأخيرة في الخلوة القلم والسجل السابع عشر جانباً، وأسند ظهره إلى الجدار منتظراً عودة رضوان، فعاودته لسعات سقمه أشد وخزا في أقصى مفصل في جسده.

فدرفت عيناه المحدقتان في المطلق دمعتي وهن امتصت أثرهما جذور شعر لحيته المشتعل. لا حزناً على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طيلة عشرة أعوام، كأنها ساعات عابرة، أو على دنيا مثل سراب كان سيغادرها، فإنه امتلأ بالقناعة وبالرضا. ولا حسرة على عافية أحسها راحت مثل شمعة تذوب، فتقلت عنه حواسه وخائته العبارة وخذله الخيال.

ولكن رهبة مما انقبس في خاطره كسنا برق أشع له إلى روض نوراني"¹.

يراهن الحبيب السايح في هذا المقطع على جوانب جديدة من الذائقة لم تُكتشف بعد، وهي جوانب تبحث في جمالية جديدة لتجعل منها غاية الكتابة، فالقارئ لهذا المقطع سيعيد لا محالة ترتيب تلقيه الذي كان إلى وقت قريب ساكناً مطمئناً إلى كتابة نمطية مكتفية بأدواتها، فلغة هذا المقطع تحيل إلى قطبين اثنين داخلي وخارجي " فهي في باطنها تتطوي على ترابطات وعلاقات معينة يقوم بإظهارها السياق، وهي في الخارج صورة عن الوجود والعالم والذات"² أي ذات عبد النور الذي وضع سجله جانباً وذرف دموع للوهن وأخرى للانتظار لا حزناً ولا حسرة ولكن رهبة من نور أشع أمام ناظره.

يظهر التجديد في شكل اللغة في هذا المقطع بصورة تجعلنا نراجع مفهومنا لها، وهو المفهوم القائم على قطبين اثنين وهما اللغة كنطق واللغة كنظام. " عندما تكون اللغة نظاماً فنياً، فإن مهمتها الأولى تتمثل في كسرهما لما هو مألوف بحيث تبدو الأشياء خلالها مفاجئة، بل إنه من المستحب أن تكون لغة التأليف الأدبي غامضة وغير صريحة، وذلك لكي تضاعف من درجة عملية التأمل وإطالة مدتها بحيث تصبح عملية التأمل في حد ذاتها هي الهدف، وفضلاً عن ذلك فإن لغة الأدب تصنع النظام من الفوضى وذلك من خلال البناء المتعمد، وكلما كان البناء أكثر

¹ الحبيب السايح، زهوة، ص:5.

² عبد الرحمان راشدة، الفضاء الروائي، وزارة الثقافة عمان الأردن، 2002، ص:213.

تركيباً من حيث تداخل الأشياء بعضها في بعض بهدف الكشف عن حركة الحياة المعقدة، احتاج العمل إلى مزيد من الإدراك والتأمل، وبالتالي تتضاعف المتعة الجمالية¹.

تتصدى لغة الحبيب السايح لمهمة ليست بالهينة على السرد الروائي وهي مسألة تشكيل ملامح جديدة للغة، وهي ملامح تظهر في نحت لغة تُطيل في تأمل كل ما يحيط بها من خير أو شر أو حب أو فقد أو شوق، من ذلك المقطع الآتي:

"وكان إذ مد يده إلى مشكاة نحاسية، من بقايا أثاث مكتبة والده، مصوغة من تزاوين الفوانيس العتيقة فلمسها، بزغ له سطوع كأنه من شمس أو من قمر، لا هو في ليل ولا هو في نهار، كشف له عن سبعين ظلاً يمشون على سطح زيت الشجرة الوبيض الصاف، فهتف له من بيتهم صوت جدهم حسن: أولياء ينتظرون عودتك. فرأى نفسه خلع نعله، فانفتح فانفتح له إليهم مسرى ملئ ضباباً أبيض سرعان ما جلا عن امرأة انتزرت أكاليل حلقيه من الياسمين نطقت له: عبد النور حبيبي سأكون رفيقتك في رحلتك"².

يروم هذا المقطع خوض مغامرة بحث في لغة بديلة تتجاوز اللغة الواقعية التي نعدها عبر مطية التراث بأساليبه وطرائقه الخاصة في التشكل، فخصوصية المقام الذي يخلقه هذا المقطع تجبرنا على ولوج حيّز تجمع فيه المشكاة النحاسية والفوانيس وهتاف الأصوات والأكاليل، فنخرج من قيود الزمان والمكان لنلج مقاما تراثيا تجرنا إليه اللغة الصوفية الملهمة " تلك التي تحلّق في عالمي الحق والجمال بحثاً عن أفق مفتوح"³. إن هذا السبيل في كتابة رواية فنية ألفيناه قد وفر مساحات كبيرة لممارسة لغوية تعيش بالتجريب الذي يمس كل الأنساق التي على علاقة بإنتاج النص الإبداعي.

إن التجربة السائحية في الكتابة نجدها قد استلهمت مختلف التقنيات الجديدة بدءاً بإثارة الأسئلة الجريئة التي تُخرج الجهات الرسمية، ليس عن طريق النقل الحرفي الواقعي طبعاً إنّما عن طريق خلق مساحات أوسع للتخييل والتأمل، مروراً باستنطاق طاقات الكلمة والتركيب لخلق

¹ نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب، القاهرة، 1991، ص:30.

² الحبيب السايح، زهوة، ص:12.

³ حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص:101.

عوالم جديدة تحتفي بالتجريب. وقد استطاع الحبيب السايح في كل ذلك من "إيجاد نمطية جديدة في الخطاب الروائي الجزائري وهي نمطية متميزة تقوم على شعرية الكلمة بخلاف عن تلك الأعمال الروائية الجزائرية التي احتفلت بالحدث على حساب التجربة اللغوية فكانت أعمالاً بلغة بعيدة عن الفصاحة والغنائية والإشراف المعنوي"¹.

أمكننا القول بناء على المقاطع السردية المذكورة التي احتفت باللغة التراثية أن الحبيب السايح يبحث في نصوصه عن جمالية أصيلة تتكئ على التراث وذلك بتجريب أشكاله في المتون الحديثة، في ذلك يتأسس البحث عن الأفق الحداثي الذي يستقطب الماضي والحاضر ويقوم بينهما حواراً مسؤولاً، تنتج عنه جمالية تأخذ من الأصل كما من الحداثي متجاوزة بذلك ما هو سائد ومستهلك. كل ذلك بغرض الوقوف عند الإمكانيات اللغوية الهائلة التي يمكن للغة الأدبية أن تصلها، إن هي استثمرت في كل الانزياحات المسؤولة عن الوصول بالقارئ إلى الحس الإبداعي الفريد، مُحَقِّقة بذلك داخل النصوص الروائية المتعة الجمالية المسبوكة باتقان وعناية كبيرين، وبالتالي فإن جوهر إبداعية جماليات اللغة ليس شعرية الكلمات بحد ذاتها، بقدر ما هو تَحْيُّن السياق المناسب المنتج للوقع الجميل لدى جمهور المتلقين للنص الأدبي.

¹ محمد تحريشي، أدوات النص، ص: 112.

2.3.2. جمالية توظيف العامي والفصيح.

تُعرف الرواية على أنها جنس أدبي مفتوح على أطراف المجتمع مهما اختلفت في توجهاتها وفي مشاربها، فقد اتجه هذا الفن إلى تبني خيار التعدد اللغوي والصوتي فانسحب ذلك على اللغات العامية التي تتصارع في المجتمع بخصوصياتها وفنياتها الخاصة بها، فعبرت عن الاختلاف والتباين تعبيراً صادقاً كل الصدق. إن الخصيصة التي تجعلها متميزة عند ميخائيل باختين هو "التنوع الاجتماعي للغات وأحياناً للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً"¹.

يأتي اهتمامنا بتجاوز الفصيح والعامي عند الحبيب السايح لبحث في جمالية مثل هذا التنوع الفريد، الذي يأخذ بمعطى الفرد وهو يعبر عن هواجسه وآرائه بلغته الضاربة في عمق الخصوصية الفردية، طالما أن اللغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها بل هي الحياة نفسها إذ لا يعقل أن يفكر الإنسان خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إلا داخلها أو بواسطتها فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه ويعبر عن عواطفه، والإنسان دون لغة يتحول إلى لا كائن، إلى لا شيء، إلى كائن مبتور الصلة مع الآخر.²

مما لا شك فيه أن تبني المزوجة اللغوية بين العامي والفصيح يصبُّ في مصلحة الفوارق الطبقيّة والاجتماعية من أجل استجلاء باطن الفرد بأبعاده الإيديولوجية في خضم صراعه مع باقي الأصوات والأساليب الماثلة في الواقع. من هذا الباب حقيق بنا أن نتساءل عما يريده المبدعون من وراء إبداع توظيف الفصيح من القول إلى جانب العامي، فهل يتوجه الإبداع الروائي والحال كذلك لخدمة ذاته أم تعبيراً عن شرائح من المجتمع اقتحمت هذا الفن بلغاتها كما بمدلولاتها؟

لا شك أن تقاطع العامي والفصيح في لغات السرد الروائي ينبغي أن يعالج بطريقة واعية تأخذ بخصوصية كل استعمال. و" الحديث عن لغة السرد عموماً ليس جديداً على الساحة الأدبية

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 39.

² عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 93.

العربية خصوصاً، بل تعد من المسائل التي احتلت الصدارة في دوائر الصراع منذ أكثر من خمسين سنة على الأقل، حيث أصبح الصراع علناً بين الأصالة والتجديد ليس على المستوى اللغوي فحسب بل وعلى جميع المستويات والأصعدة التي تمثل وتشكل جوانب المجتمع العربي عموماً ثقافياً كان أو اجتماعياً أو غيرهما، وبناء على ذلك لقد خاض في الموضوع أدباء ناقدون ومبدعون كل يذهب المذهب الذي يراه أنسب وأنفع، وجميعهم مشدودون بثنائية الأصالة والتفتح¹، والرواية باعتبارها شكلاً لغوياً بالدرجة الأولى هي ميدان تتصارع فيه أفكار الشخصيات ورؤاها ولغاتها، كل ذلك مؤطراً باللغة وداخل اللغة، من أجل إعطاء النص المسرود جمالية وفنية تستثمر في الإمكانيات التعبيرية والجمالية لكل من الفصحى والعامة داخل حلقة لا تخرج عن قطبين اثنين هما:²

- إن الأصل في الإبداع الفني الحقيقي في مجال السرد هو أن تكون السائدة فيه للفصحى، التي لا ينبغي أن تذوب في خضم التجديد وضرورة التعبير وبدعوى ترك الماضي لماضييه.
- إن استخدام المستوى العامي في بعض الفنون الأدبية لا ينبغي أن يتجاوز الحد المقصود، الذي يود المبدع إبرازه فنياً كالتعبير مثلاً على الانتماء الحقيقي والواقعي لبعض الشخصيات الواردة في النص، ولا يكون ذلك إلا في النصوص ذات الأبعاد الاجتماعية الشعبية في الأوساط الأمية.

انطلاقاً من العلاقة بين ثنائية اللغة والمجتمع، فإن كل وجه من أوجه اللغة التي تقيم حواراً مع غيرها من اللغات، إنما هو تصور لأفق مخصوص على صلة وثيقة ببعد إيديولوجي مُحدد تتبناه فئة اجتماعية مُحددة في علاقاتها الحوارية مع باقي الجهات الأخرى. في ذلك يأتي تتصلّ روايات الحبيب السايح من المرجعية الوحيدة للصوت والرؤية الأحادية في مقابل تبني الخيار

¹ عبد المجيد عيساني، التعدد اللغوي في الإبداع السردي نموذج الفصحى والعامة، مجلة الأثر كلية الآداب واللغات جامعة ورقلة، العدد 4 ماي 2005، ص: 263.

² نفسه، ص: 270.

الثاني وهو خيار المبدأ الحوارية " أي السرد المتعدد الأصوات أين يظهر الخطاب الأدبي محكوما بما قاله الآخرون في موضوعه وبما سيقولونه عنه أيضا"¹.

تعكس لغة الشخص الروائية داخل المتن مستوى لغوي معين يفي بالتزام الشخصية تجاه مجتمعها خاصة إذا كانت ذاتا مثقفة حاملة لرسالة ما، يظهر ذلك بشكل خاص في حوار الشخصيات مع بعضها، في ذلك تكمن خصوصية الجنس الروائي، وهي أن الذات طرف متكلم في المقام الأول في العمل الروائي، لأن الفن الروائي في حاجة ماسة إلى أناس متكلمين يحملون مستوياتهم وإيديولوجياتهم المميّزة، أي لغاتهم الخاصة بهم²، من ذلك نجد الحوار الذي ينقله الصحفي رستم معاود الذي كتب النص المسرحي والأستاذ أسعد المروري مباشرة بعد نهاية أدائه للعرض.

" أنت الذي أعطى للنص حياة.

لأنك سمحت بإدراج تلك الهوامش الصميّة.

حدسك أيضا.

وشجاعة المنتج مدير المسرح.

يوم قدمت له النص كنت واثقا من شيء واحد، الرفض.

ومع ذلك أيام الجامعة كنا نؤدي أدوارا في فرقة مسرحية أسسناها للنضال السياسي، لذا كان اقترح علي الدور.

وابتهج

لأبد أن هذه السيدة الحسناء ستتعثى معنا.

فقدمتها له

وهي طبيبة شرعية، مضيّفا نحوها: الأستاذ أسعد المروري.

تصافحا.

تشرفت أستاذ.

¹ لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ط1، 2002، ص:107.

² ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص:109.

_دكتور منذور أنا سعيد بمعرفتك.

_وأنا أكثر، أستاذ المروري، اسمح لي أن أعبر لك عن إعجابي كنت أسرا حقا.

_شكرا سيدتي شكرا¹.

يعكس هذا المقطع لغة خاصة تتداول بين طبقة المثقفين، وهي لغة فصيحة تنم عن ثقافة ودبلوماسية في الحديث إلى الآخر الذي لا يقل دراية ومعرفة، ويأتي توظيف الحبيب السايح لهذه اللغة كـرغبة منه في تحقيق أكبر قدر من الجمالية التي تتغذى من حضور اللغات التي تعكس أكثر من مستوى لغوي وحيد. إنه يبحث عن تأصيل رواياته طالما أن " الرواية الأصيلة، نشعر خلف كل تلفظ فيها بطبيعة اللغات الاجتماعية مع منطقتها الداخلي، إن صورة اللغة في الرواية هي صورة، لعينة أيديولوجية واجتماعية متصلة بخطابها وبلغتها². في المقطع المذكور تظهر لغة الطبقة المثقفة، تلك التي تتوشح باللقب المُوحي بمكانة اجتماعية مرموقة من قبيل أستاذ ودكتور، إنها الطبقة التي تكتب النصوص المسرحية وتقصد الركح وتؤدي فيه الأدوار لتبليغ أيديولوجيتها الخاصة بها في حوار باقي الأصوات التي تتعارض معها، أما إذا ما تحاور أفرادها مع بعضهم فنجدهم يتحدثون بلباقة وبتهذيب كبيرين، متوجهين إلى بعضهم بين الحين والآخر بعبارات المدح والثناء.

تنتفتح اللغة الفصيحة على إمكانات كثيرة في عرض حوار الشخص، من ذلك المقطع التالي من حوار الزهرة ابنة الإمام اسماعيل مع المفتش حسن في شأن لوحة زيتية كان قد لمحها الأخير عند مداهمة لمنزل الإمام بغرض تفتيشه.

أضافت الزهرة:

" أخبرني الأستاذ الذي سلمنا إيّاها هدية يوم حفل تخرجنا أن من رسمها امرأة. سألها إن كان هو أستاذ الرسم نفسه فأجابته: بل أستاذ التاريخ. ثم همس إلى مساعده: كان أستاذا استثنائيا ذا قناعات علمانية لاقى بسببها المضايقات والتحرش من زملاء له يدعون إلى إقامة نظام

¹ الحبيب السايح، من قتل أسعد المروري ص:34.

² T. Todorov, Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de bakhtine. Seuil. Paris. 1981. P: 97. 98.

ديني بديل، اغتيل ذبحا في حاجز نصبته جماعة لحول على الطريق المؤدية إلى الجهة الغربية.

ثم أشاد لها: أثنى ما قدمه لأعز من نقدر أو نحب لوحة زيتية. فاجتبت السكوت متذكرا أختها زبيدة سألتها يوم رجعت باللوحة لماذا اختارها أستاذ التاريخ من بين المتخرجين من دار المعلمين ليهدئها إياها. فلم تذكر لها سببا مقنعا لأنها كانت هي نفسها لا تدري فحمن المساعد: لابد أن الأستاذ كان مشدودا إلى الأستاذة بشيء ما¹.

يبرز هذا المستوى الفصيح من القول في السرد خاصة، ففي المقطع الذي أوردناه تظهر الشخصيات وهي تبدي نظرتها الخاصة بلغتها في شأن لوحة زيتية، وقد تخلل حوار الشخصيات لغة السرد/الحكي بلغة فصيحة هي الأخرى استجابة لطابع النص.

إن لغة هذا المقطع تشير إلى مستوى ثقافي يُعبر عن وعي يخص طبقة اجتماعية بعينها، وهذا الوعي يجد جماليته كما فنيته الخاصة في تعارضه مع باقي الأنماط الأخرى المتحورة في المجتمع. في ذلك تأتي أسلوبية الرواية التي تنشأ من علاقاتها بلغات الكلام السائدة في الواقع وبالأجناس التعبيرية عبر توظيفها لنمط خاص من الشخصيات الأدبية بأفكارهم ولغاتهم وأساليبهم، في ذلك يرى ميخائيل باختين " أننا لا نستطيع أن نفهم الجوهر الأسلوبي للرواية إن لم نأخذ في اعتبارنا حدثا مهما، وهو العلاقة الخاصة بين الرواية واللغة المُتحدث بها، وبين أنماط الحياة العامة وعاداتها، لأن خطاب الرواية ينبني في جو من التفاعل مع خطاب الحياة اليومية"².

يظهر في روايات الحبيب السايح المستوى العامي بشكل كبير، أين تتكفل الشخصيات بتفعيل الحوار بلغتها الخاصة بها التي تكشف عن نوايا فردية، وهي في حديثها ذاك تُعبر عن طبقتها الاجتماعية من ذلك المقطع التالي بين الصحفي رستم وشاب من فئة الشواذ. يقول السارد:

" أوقفت المسجلة وأدخلتها محفظتي، التي منها سحبت أوراقا نقدية. فنظر إلي بيقا هازا رأسه باستغراب ومنعني بحركة غضب من يده.

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص: 170.

² M. bakhtine. Esthétique et théorie du roman. P: 198

_ والله والو الحساب علي. راك مع بيقا صاحبي.

_ شكرا على الجلسة كذلك.

_ يا رستم ياك هذا اسمك؟ أنت دخلت في قلبي وإلا ما كنت أعطيتك وجهي أكثر من دقيقة.

_ أنا سعيد بمعرفتك.

_ أنت تعرف الآن أين تجدني في بعض الأوقات، إذا كتبت علي حاجة خبرني.

_ لاأبد.

_ سلم لي على سي حيمون"¹.

تتقاطع في هذا المقطع لغتان اثنتان هما لغة الصحفي رستم التي تعكس وعيا معيناً، مع لغة شاب من الشواذ والتي بدورها تعكس نوايا خاصة بها، وفي هذا الحوار الذي أوردناه نلمس تقاطعا يحركه لونان مختلفان من الوعي، أين يعبر كل لون على حدة عن وعي طبقي خاص، لذا كان كل صوت يتحيز فرصه ظهوره ليحيل إلى سياقاته التي نشأ فيها، وإلى النوايا والرؤى التي تحملها، نظرا إلى " أن الكلمات والأشكال جميعا مسكونة بالنيات"².

لم يكن لشخصيات الحبيب السايح أن تتجرد من سياقاتها التي نشأت فيها، لذا فهي عندما تدخل في حوارات مع الآخرين تفصح عن نواياها الخاصة بها، وهذا الإجراء من طرف الكاتب مقصود ومفكر فيه بالشكل الذي يضمن حضوره وتجاوز مع بقيه وجهات النظر داخل المتن، فصوت الشاب الشاذ ألفيناه قد نزل بنا إلى واقعه الحقيقي.

في موضع آخر نجد الحوارات الحميمية والمقتضبة بين الشخصيات الروائية، وهي التي تعكس جانبا من الوعي الاجتماعي لدى الشخصيات، ومن ذلك ما يلي:

"ثم تنهدت وركزتي صامته تستنطق عيني عيناها من ذلك الوميض الجنسي الذي كان يشع منهما قبل ان أكتسح فيها حواجز تمنعها. كان حبي لها مبهما، وبرغم ذلك ظلت نار الشوق هي التي تصرخ بفرحتنا فأهمهم لها حين ألقاها: ياديناك وشحال توحشتك. وتنكدني حين تلقاني غاضبا : تجي عليك، وأنا نبغيك، هكذا نبغيك، اغضب، تجي عليك. ثم ارتمت في

¹ الحبيب السايح. من قتل اسعد المروري. ص:112.

² تودوروف، باختين والمبدأ الحوارية، ص:215.

أحضانتي وقبلتني غضبا وفتحت أزراري غضبا وتذاوبت لحركات نزقي في جسدها فكيف أقابلهل بكبرياء عريس مغتسلا من طيشي"¹.

يعكس هذا المقطع عن لغة عامية جديدة، وبالتحديد لغة فلة التي عبرت عن وعي عامي له نبرته الخاصة في الكشف عما يستبد بعالمه الباطني، كما عن النوايا والثقل الاجتماعي لمفوضاته التي تسكنها نبرة خاصة ووعي فردي، وُقِّق الأسلوب العامي إلى حد كبير في اظهاره بغرض إبراز حضوره أمام الأنماط التعبيرية الأخرى، والنوايا المضادة له في عالم الرواية. لقد مزج الحبيب السايح في رواياته اللغات العامية إلى جانب الفصيحة، ثم وظفها في رواياته بغرض الاستثمار في الجماليات التي تتغذى من تعايش الرؤى وحوار اللغات في الواقع. وما تجدر الإشارة إليه هو أن" توظيف اللهجة العامية الشعبية في الرواية لا ينفي عنها شعريتها، بل انه يضيف عليها مسحة جمالية تكتسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص بعده الواقعي"²، وهو البعد الذي لا يجد لنفسه مكانا إلا داخل مجتمع يسوده وعي الأفراد بحقهم في الوجود، وحريتهم في الرفض والقبول والحياة والكلام مهما كانت آراؤهم مناقضة للآخرين، والروايات الجديدة بهذا المعنى هي روايات تنتمي إلى زمن الحداثة الانسانية، التي يبلور العلاقات الاجتماعية من الواحد الى المتعدد، ومن المتجانس الى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه. والأهم من ذلك كله هو أن الكاتب الروائي سيتحرر من ثنائية التلقين والاستظهار ومرجعية النص، مساهما في توليد نص جديد، محاورا النص السابق له³، كما أن هذا المنحى من شأنه أن يكسب النص قدرا اكبر من وجهات النظر، ومن تعدد أساليب الخطاب وبالتالي من الموضوعية، كل ذلك عبر الفضاءات المتنوعة التي تخلق جمالياتها من خلال توزيع الأدوار وتعدد الرواة واللغات، ومن العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحوارية، فتُعطى الحرية الكاملة للشخصيات لكي تعبر باللغة التي تريد، وتعرض أفكارها بأمزجتها كما بنبراتها التي تعكس الخصوصية التي هي عليها عبر وسيط لغة الحياة والحرية الانسانية.

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص 88.

² طيبش حنيئة، مستويات اللغة في روايات واسيني الأعرج، مجلة إشكالات، المركز الجامعي تامنغست، العدد 9، ماي 2016. ص:15.

³ ينظر: بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة، ص: 106.

خاتمة

خاتمة:

استوعبت النصوص السائحية هموم الإنسان الجزائري في مواجهة جُملة من الأسئلة المصيرية والجريئة التي تلاحقه أينما حل، ظهر هذا الاستيعاب في لغته الفنية التي تتجاوز قدراتها المُتاحة طلباً في تشكيلات جمالية غير مطروقة عبر رافد التشكيل الفني الجمالي، والانزياحات اللغوية والعلاقات الاستعارية والمجازية، بهذا الطرح لم يعد النص الروائي جنساً أدبياً أحادياً إنما مفهوماً مخترقاً بالأصوات المتباينة واللغات المتصارعة والكثافة الاستعارية، تلك التي صارت مُكوناً هاماً في تشكيل دلالات النص وأبعاده وإيحاءاته وجمالياته.

نقرأ للحبيب السايح في إحدى تصريحاته أنه ليس كاتب حبكة، وبالتالي فإن الرهان الذي اشتغل عليه واجتهد في تحقيقه، إنما هو رهان اللغة الموحية التي لا تكفي بوظيفتها الأولية التي هي نقل المضامين لا غير. كل ذلك ألفيناه قد انسحب على الأعمال الروائية التي اتخذناها مدونة لبحثنا، بالشكل الذي يعكس تجربة نوعية في الكتابة الروائية الجزائرية المعربة في العصر الحديث.

هذا وقد لخصنا نتائج البحث في النقاط التالية:

- استطاع الحبيب السايح بفضل كل ما تُتيح له اللغة من توليد وانبثاق، أن يخلق عالماً موازياً، يقبع في ثنايا الورق، وهو عالم فني وفكري معقد، يستمد شرعية وجوده من قدرته الكبيرة على تمثّل الواقع كما هو بخطاباته ولغاته ونبراته، عبر واسطة السرد بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية وتنظيم الخلفيات والمرجعيات التي يستند إليها النص السردى.

- لقد وظف الحبيب السايح أكثر من خطاب واحد في المدونة المدروسة، كل على حسب التيمات التي اشتغل عليها، إذ كلما اتسعت التيمات واختلفت؛ اتخذ السرد لنفسه نمطاً آخر يستجيب للتيمة التي يشتغل عليها، رغبة في الوصول إلى مساحات أوسع من الحوار بين الخطابات التي تتباين وتتعارض بغرض تحقيق الكثافة اللغوية التي يراها

عليها الكاتب، والتي بدورها ترسم خصوصية جديدة، تعكس أسلوبية مبتكرة، مستفيدة من مسمى الحوارية المسؤولة عن تفجير طاقات تعبيرية جديدة للغة الأدبية.

● يقترح باختين بأن معظلة الخطاب الروائي هي ثنائية الصوت، هذا لأنه متحاور داخليا، تبعا لذلك برز في طرائق إبداع صورة اللغة في المدونة المدروسة كل من: التهجين، الأسلبة، الباروديا، والحوار، إلى جانب عدد من الأجناس التي وصفت بالدخيلة على غرار الوصايا والأمثال والحكم، كل هذه الطرائق حققت انتاجيتها لأنها عبرت بحق عن النوايا والأفكار والمواقف، وهو الأمر الذي من شأنه أن يسير بنا إلى حوار القوى الاجتماعية والأزمة وطرائق الوعي.

● رافق الحبيب السايح شخوصه وأنصت إليها وهي تتحاور وتحلم وتسافر وتنفع، كاشفة عن ردود وآراء تخص عالم الوجودات من حولها، بدءا بـماضٍ موشوم بعشرية سوداء وصولا إلى حاضرٍ يبحث في استيعاب راهنٍ موحشٍ وقلقٍ، لذلك لم يجد بدا من أن يلتفت مرات ومرات إلى الأمس الدامي، ذلك الذي يلتحف بالدم، وبعدها الجزائري لأخيه الجزائري، بين هذا وذاك يرتفع صوت الذات الجزائرية التي عايشت في ما عُرف "بالعشرية السوداء" صدام الإخوة لأسباب مقبلة، تتلخص في المصلحة الضيقة وإرادة النفوذ والزعامة، لقد عبرت مختلف هذه الأصوات التي ترجع إلى شخوص تعي بعمق المآزق التي تتجاذب تأسيس الدولة المدنية الحديثة _ مستفيدة من التجربة الثورية _ عن رغبة في تصحيح مسار البناء، دون أن يعمد السارد إلى كسر انفعالاتها وردودها، لقد أنصت إليها الحبيب السايح ودفع بها إلى الحوار الجاد مع كل الاطراف بغرض ديمقراطية التعبير، دونما أدنى وصاية أو توجيه. وقد تكرر ذلك وفق مبدأ تبني خيار التعدد الصوتي واللغوي، وهو الأمر الذي أسند للسارد مهمة مرافقة بقية الشخوص الروائية بغية الوصول إلى المعرفة التي هي قطعا معرفة نسبية، لا تتركز إلى صوت وحيد داخل النص السردي. في ذلك صادفنا صوت الرجل في أوجه متعددة، فكان منهم رجل الأمن، المناضل، المثقف، رجل الدين واليومي، إلى جانب صوت المرأة الذي أبرزنا حضوره في شكلين اثنين هما: صوت المرأة المثقفة

وصوت المرأة المفجوعة. لقد ساهم الحوار بين هذه الأشخاص في إبعاد إيديولوجية خاصة بالنص، في مقابل بروز أيديولوجيات أخرى تتحاور فيما بينها.

● تقف اللغة الروائية الخاصة بالحبیب السایح موقفاً فارقاً، لا يقف البتة عند اللغة الوظيفية والمستهلكة، إنه ينعطف على رأي الباحثة الجزائرية آمنة بلعلی إلى تثوير اللغة التي يكتب بها، وهو الأمر الذي لن يتحقق له إن هو تبنى لغة خطاب المؤسسة اللغوية السائدة، في ذلك تجد الممارسة اللغوية والتعبيرية الخاصة بالكاتب فعاليتها وجدواها الكبيرتين، تلك التي لا تكفي بترديد القالب الجاهز إنما ترى في محاولات التأسيس لنمط مغاير من الكتابة الروائية على مقربة من الخيار الشعري، مطلباً أساساً هو أقرب إلى كونه رهان حضاري يخص الكتابة الفنية المعربة في الجزائر الحديثة. في ذلك نجد استثماره في الإمكانيات الدلالية للغة فن المقامة.

● قامت تجربة الحبیب السایح الروائية على وعي جاد ومسؤول بالحدود والإكراهات الملزمة للروائي الجزائري، الذي يروم كتابة نص إبدعي يمتح مما هو محلي، وهو الإكراه الذي يظهر أول الأمر في الخصوصية اللسانية واللغوية لليومي الجزائري المشبع إلى حد بعيد بقاموس شفاهي يُحيل إلى مسميات بعينها، وهي نفس المسميات التي إن هي بحث لنفسها عن مقابل في اللغة العربية المعيارية ارتبطت بأدلة تبتعد بعض الشيء عن الصورة الذهنية المرتبطة بها في وضعها الأول، إنها محنة حقيقية للكتابة الروائية في الجزائر. في ذلك برز توظيفه للألفاظ العامية إلى جانب الفصيحة، كل بدالاتها الخاصة.

● كشفت التداخلات الصوتية عن جمالية تخص العنونة وأخرى تخص المضامين والتنويعات الأسلوبية، وقد ساهم كل ذلك في رسم خلفيات تشكيلية خاصة بروايات الحبیب السایح التي تناولها بحثنا، أين اختلفت البنى التركيبية في الروايات وقد نتج ذلك عنصر التكنيف في الدلالة والمعنى، وبالتالي تحقيق جدوى الحوار وتوسيع دائرته بالشكل الذي يجعله حوار غير منته.

المصادر والمراجع

أ.المصادر:

- 1.السايع الحبيب ،مذنبون، دار الحكمة، ط2، الجزائر، 2014.
- زهوة، دار الحكمة، ط1، الجزائر، 2011.
- من قتل أسعد المروري، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2017.

ب. المراجع باللغة العربية:

الكتب:

- 1.ابراهيم عبد الله، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.
- موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2008.
- 2.ابراهيم نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب، القاهرة، 1999.
- 3.ابن منظور، لسان العرب.
- 4.أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب(محمد ديب ونجيب محفوظ). المؤسسة الوطنية للكتاب 1989.
- 5.أدونيس، الثابت والمتحول. بحث في الابداع والاتباع عند العرب، ج1، دار الساقي ط7، لبنان، 1994.
- ال ثابت والمتحول ج3، دار العودة، ط1، بيروت، 1978.
- 6.الباهي حسان ، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004.

- 7.بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، الفضاء ، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط:1. 1990.
- 8.برادة محمد، أسئلة الرواية وأسئلة النقد، شركة الرابطة، ط1، المغرب، 1996.
- الرواية العربية ورهان التجديد، الصدى للنشر، ط1، دبي، 2011.
- 9.بغورة الزواوي، الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، دار القصة للنشر الجزائر، 2003.
- 10.بليحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا الى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.
- 11.البليك عماد، الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط:1، الدوحة، 2008.
- 12.بن جمعة، بوشوشة التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للنشر تونس ط:1.
- 13.بوعزة محمد ، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2016.
- 14.بوملحم علي، مناحي فلسفية عند الجاحظ، دار الهلال بيروت، 2000.
- 15.بويجرة بشير، الشخصية في الرواية الجزائرية 1970.1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. 1986.
- 16.تحريشي محمد ، أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 17.التلاوي محمد نجيب ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 18.الجزار محمد فكري: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- 19.الحجري ابراهيم ، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، الناية للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2014.

20. الحسيب عبد المجيد ، الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014.
- . حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب، ط1 كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، 2007.
21. حمدان محمد صايل ، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر، ط1، الأردن، 1991.
22. خليفة كمال سعد ، الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة، مكتبة العبيكان، ط1، 7002، الرياض.
23. دراج فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999.
24. راشدة عبد الرحمان ، الفضاء الروائي، وزارة الثقافة عمان الأردن، 2002.
25. ربابعة موسى جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير للنشر والتوزيع عمان ط1 2008.
26. الركبي عبد الله تطور النثر الجزائري الحديث، 1830.1974، المنظمة العربية للتربية والثقافة ، دار نافع للطباعة، مصر 1976.
27. الرواشدة سامح، منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن ط1 2006 .
28. الزاوي أمين صورة المثقف في الرواية المغاربية. المفهوم والممارسة، ، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009.
29. زيتوني لطيف معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ط1،
31. 2002. سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد، الجزائر، ط5، 2017.
32. سليمان نبيل ، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 1994.
33. سيد اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة 2008.

34. الصمود حمادي ، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
35. الطائي نعمة دهش فرحان ، مقاربات سوسيو لسانية، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
36. العالم محمود أمين ، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية القاهرة، 1990.
37. عبد السلام فاتح ، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1999.
38. عروس بسمة ، التفاعل في الأجناس الأدبية، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2010.
39. العلاق علي جعفر: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 1997.
40. علوش سعيد معجم المصطلحات الادبية، دار الكتاب اللبناني ط1 بيروت 1985.
41. العموش خلود، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن. 2008.
42. العيد يمى الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الابحاث العربية، ط1، بيروت، 1986.
43. الغمري مكارم الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1981.
44. فاروق خور رشيد الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق القاهرة 1982.
45. فضل صلاح بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
46. القط عبد القادر، في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2001.
47. كرام زهور ، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، مؤتمر أدباء مصر اسئلة السرد الجديد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2008.
48. لحمداني حميد ، أسلوبية الرواية، منشورات دال سال، ط1، الدار البيضاء، 1989.
- . بنية النص السردى، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1991.

49. لونيس بن علي: تفاحة البربري، قراءات نقدية مفتوحة، فيسيرا للنشر ط1 ، الجزائر ، 2012.
50. محمد المسيري عبد الوهاب، الإيديولوجية الصهيونية ج2، المجلس الاعلى للثقافة، الكويت، 1983.
51. المخلف حسن علي، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.
52. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
53. مسند قبيلات نزار، تمثلات سردية. دراسات في السرد والقصة القصيرة جدا والشعر، كنوز المعرفة، ط1، الأردن، 2017.
54. مصايف محمد النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
55. مطر أميرة حلمي ، مدخل علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، مصر، ط1، 2013.
56. مفتاح محمد دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1. المغرب، 1987.
57. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، الشروق للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.
58. نظيف محمد ، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010.
59. نعيصة جهاد عطا، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
60. نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، سورية، 1994.
61. وادي طه، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، القاهرة، 2003.
62. وتار محمد رياض ،توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط: 1. 2002
- شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

63. يقطين سعيد، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997.

الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي ، 1992.

انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001.

تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997.

64. يوسف أحمد داود ، أوراق مشاكسة مقالات في الفكر والأدب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

ب. الكتب المترجمة:

1. إيجلتون تيري، النقد والايديولوجية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، 1992.

2. باختين ميخائيل، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1988.

الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، ط1، 1987، القاهرة.

الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1986.

شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

3. بارت رولان ، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1. 2002.

4. بارت رولان درس السيميولوجيا، تر: بنعبد العالي، توبقال للنشر، ط3، المغرب ، 1993.

البازعي سعد وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء ، 2002 ،

5. برانس جيرالد ، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003.
6. بوتور ميشال ، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات ط3 بيروت باريس 1986 .
7. بيكوفيتش علي عزت: هروبي الى الحرية، تر: اسماعيل ابو بندورة، دار الفكر المعاصر، سوريا 2002 .
8. ترادجل بيتر ، السوسيولسانيات، مدخل إلى دراسة اللغة في علاقاتها بالمجتمع تر: محمد كرم الدكالي. افريقيا الشرق، المغرب، 2017.
9. تشومسكي نعوم ، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، تر: عدنان حسن، در الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009.
10. تودوروف تزفيتان ، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت، 1996.
11. جينيت جيرار من النص إلى المناص عبد الحق بن عابد عتبات ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2008 .
12. دايك فان ، النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
13. ريفاتير ميكائيل ، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دط، الدار البيضاء، 1993.
14. زولا اميل، في الرواية ومسائل اخرى، تر: حسين عجة، هيئة ابو ظبي للثقافة، ط 1 ابو ظبي 2015.
15. زيمان بيير ، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عائدة لطفي، دار الفكر للدراسات، ط1، القاهرة، 1991.
16. سوريو إتيان ، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

17. كرسيتيفا جوليا ، النص والمعنى، تر: فريد الزاهي، توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1991.
- . علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997.
18. كونديرا ميلان ، فن الرواية. تر: بدر الدين عرودي. الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع. ط:1، سورية، 1999.
19. كيليطو عبد الفتاح ، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي. توبقال للنشر ط:2، المغرب، 2001.
20. مارتين والاس ، نظريات السرد الحديثة.. تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998.
21. ماشيري بيار ، بم يفكر الأدب، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009.
22. مانغونو دومينيك ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
23. مانفريد يان عمل السرد مدخل الى نظرية السرد تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2011.
24. موسوعة المصطلح النقدي تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2 1983.
25. نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 1985.
26. هنفراي روبرت ، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مكتبة الشباب، مصر، 1984.
27. ويليك رينيه و استن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، 1992.

ت. الرسائل الجامعية:

1. أحمد زاوي ، بنية اللغة الروائية في روايات مفلح، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2014. 2015.
2. بعيو نورة ، الخطاب الروائي عند عبد الرحمان منيف، خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد نموذجاً، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر ، 2007 2008.
3. خرفي محمد صالح ، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، 2005.
4. عليوات سامية ، التعدد اللغوي والصوتي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2015. 2016.

ث. المجالات:

1. بلعللى آمنة ، فلسفة الكتابة لدى الحبيب السايح، مقالة في يومية صوت الأحرار، العدد 6081 الثلاثاء 16 جانفي 2018.
2. بنوناس مفيدة ، تمظهر الخطاب الديني في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر العدد 13، المركز الجامعي الطارف، 2012.
3. بوزيدة عبد القادر ، فلسفة اللغة والمبدأ الحوارية عند باختين ، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، العدد 15، أبريل 2001.
4. تاورته محمد العيد ، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، جوان 2004.
5. حمداوي محمد ، وضعية المرأة والعنف داخل الاسرة في المجتمع الجزائري التقليدي، مجلة انسانيات العدد العاشر 2000.
6. حنينة طبيش مستويات اللغة في روايات واسيني الأعرج، مجلة إشكالات، المركز الجامعي تامنغست، العدد 9 ماي 2016.

7. شعلان عبد الوهاب. ميخائيل باختين الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الادبي، العدد:2، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة عنابة، جوان 2008.
8. عروس بسمة ، الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، مقالة ضمن مجموعة من المقالات في تحليل الخطاب قدم لها حمادي الصمود عن كلية الآداب والفنون والانسانيات بجامعة منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008.
9. عليان حسن ، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية، مجلة جامعة دمشق، العدد الأول والثاني، 2008.
10. عيساني عبد المجيد ، التعدد اللغوي في الابداع السردي نموذج الفصحى والعامية، مجلة الاثر كلية الآداب واللغات جامعة ورقلة العدد الرابع ماي 2005.
11. محمود سي أحمد ، اللغة وخصوصيتها في الرواية ، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 19 جانفي 2018.
12. نجوى منصوري ، التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني النفير والقيامة لفرج الحوار انموذجا.. مجلة كلية الادب واللغات. العدد الثامن 2011.

ه. المواقع الالكترونية:

مدونة الخير شوار، الحوار منشور - http://chouar.blogspot.com/2013/02/blog-post_10.html?m=1

2. الكتب الاجنبية:

1. **M. bakhtine.** Le marxisme et la philisophie du langage. Minuit. Paris. 1977.
- . Esthétique et Théorie du roman. Gallimard. 1978. Paris.
- . La Poétique de Dostoievski. Seuil. Paris. 1970.

2. **M. Todorov.** Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi d'Ecrits du cercle de bakhtine. Seuil. Paris. 1981.
3. **Albert camus L'homme** révolte. Gallimard. Paris .1951.
4. **jean Ricardou**, *problèmes du nouveau roman*, paris, seuil, coll. Tel quel. 1967.
5. **Gerard genette**: seuils edition du seuil, paris 1987
: Discours du récit in figures. Coll. Poetique ed seuil paris 1972
6. **Saussure de ferdinand**.cours de linguistique générale. Grande bibliothèque payot. PARIS 1996

ملخص باللغة الفرنسية

ملخص الأطروحة باللغة الفرنسية:

Résumé

Cette recherche, aborde le dialogisme dans les romans du romancier algérien et arabophone Habib Sayeh, du point de vue de Mikhaïl Bakhtin, c'est-à-dire que la principale question que nous voulions examiner est la suivante:

Comment le dialogisme de Bakhtine a-t-il émergé avec ses perceptions, concepts et ses formes, dans les œuvres sélectionnées du romancier algérien Habib Sayeh?

Mikhaïl Bakhtin part d'un point très important pour comprendre le dialogue dans le texte littéraire, selon lequel ce dernier est un dialogue constant et continu dans le temps, de sorte que l'existence est déterminée par la présence de l'autre dans nos vies et par sa participation au dialogue. Cette vision appelle à l'exclusion du roman monologique et à la sélection du roman dialogique, qui repose sur le dialogue dans le texte narratif.

Dans cette recherche, nous avons choisi d'aborder la société algérienne avec ses niveaux linguistiques de langage et de discours, Une idée adoptée par Bakhtin qui n'existait pas dans l'analyse classique, Par conséquent, sa théorie dans le roman a été prise en compte dans le développement d'un ensemble d'outils basés sur le langage fonctionnel, et tire parti de la sociologie et de la stylistique dans l'étude de la littérature et du roman.

Dans cette recherche, nous voulions atteindre les idéologies, les visions et les intentions au sein de la structure du langage dans les récits étudiés .

La langue dans le roman a une grande importance pour les chercheurs, car elle est la base du texte narratif, Et le premier moyen dans lequel la littérature est écrite sous la forme de textes comportant plusieurs contenus sociaux, politiques et culturels, contenus que nous avons trouvés dans les romans étudiés, selon la méthode de l'écrivain qui consiste à inventer une nouvelle esthétique impressionne le lecteur, ce dernier se trouve dans différentes phrases et expressions, et maints des styles expressifs, Pour cette raison, Habib Sayeh a fait le transfert du dialogue des algériens avec leur passé voire le présent. Ainsi, le langage du discours incarne une force expressive puissante entre celui-ci et les lecteurs.

Dans les romans des Habib Sayeh, l'être algérien est confronté à un certain nombre de questions importantes, qui le suivent où qu'il aille, comme en témoigne son langage artistique, qui véhicule des formations esthétiques inégalées à travers une composition artistique spéciale.

Cet écrivain écrit d'une singularité rare, et cela se reflète dans ses œuvres, qui expriment la fragmentation de la langue à tous les niveaux.

Les récits de Habib Al-Sayeh, qui sont le sujet de la recherche, nous ont fait prendre conscience de notre volonté de révéler la relation entre les langues des membres de la société avec la langue du roman, après avoir constaté que Le discours littéraire de l'écrivain reflète un grand

nombre de discours sociaux différents Cette action technique a été notre plus grande motivation dans la quête du monde langagier de l'écrivain, tant qu'il n'est plus caché que le langage et la relativité qui le régit; sont devenus un nouveau débouché pour comprendre les textes littéraires, et les interpréter de manière à tirer parti de toutes les données entourant l'œuvre.

En tirant parti du dialogue de langues dans le texte narratif, il est nécessaire de prêter attention aux discours, aux langues et aux sons qui garantissent le principe dialogique, et donc son importance dans la narration.

Notre sélection est basée sur une collection de récits de Habib Al-Sayeh, comme suit: (Zahwa), (coupables, la couleur de leur sang sur ma main) et (qui a tué As'ad Al-Mururi).

Tout cela a été mis à notre disposition dans la présentation et trois chapitres.

Dans **l'introduction**, deux éléments importants ont été présentés: les questions stylistiques du roman, et les concepts théoriques, sur lesquels repose le principe dialogisme. Deux éléments dans lesquels les sous-positions sont considérées comme des entrées dans l'approche de la pensée de Mikhail Bakhtin.

Le premier élément (les questions stylistiques du roman) examinait l'effet du dialogue de Bakhtine dans la pensée humaine, Les chercheurs ont découvert que cela était dû à deux sources réunies dans la pensée de Bakhtine: l'efficacité de sa pensée dérivée du dialogue réel entre les

branches des sciences humaines (philosophie, sociologie), Linguistique). Et de la position que cette pensée occupe comme une correction de analyses des formalistes russes, et de leur recherche rigide, ainsi la pensée marxiste, qui interprète rapidement les textes littéraires.

Le deuxième élément (les concepts théoriques de l'institution du dialogisme) a examiné le concept de dialogue dans les textes narratifs.

Michael Bakhtin présente une idée importante qui est: le sujet principal qui attribue le genre du roman est la personne qui parle et ses mots. J'ai donc commencé dans le premier chapitre à surveiller les manifestations du dialogue du langage dans les romans, en traçant la diversité de la parole et du style.

Ce premier chapitre (**Chapitre I**) est de nature appliquée, traitant de l'hybridation, stylisation, et de la parodie: ces trois types de locuteur et ses mots constituent le récit dialogique stylistique et le langage du roman, Par ce que un discours personnel n'est pas simplement un discours neutre, il est transmis de manière technique par le discours de l'autre.

Le principe du dialogue se retrouve dans les dialogues de personnages narratifs, appelés "dialogue", qui se présentent sous la forme d'un échange oral entre au moins deux personnes où leurs mots apparaissent

de la même manière qu'ils sont supposés les prononcer. Cela s'appelle des dialogues directs entre des personnages narratifs, et le dialogue peut prendre la forme d'un monologue. J'ai donc dû étudier les dialogues contenus dans les romans étudiés.

Le deuxième chapitre (**Chapitre II**), a été consacré à la narration polyphonique dans les récits étudiés en traçant l'élément sonore, la voix sous ses différentes formes, la voix de la femme qui a pris deux aspects: la voix de la de la femme bannie, et la voix de la femme instruite, cette diversité, m'a révélé sous de multiples formes, l'ouverture du texte narratif à de nombreuses formes de conscience, Un son unique et différent assure sans aucun doute l'exposition de l'individu à lui-même comme à d'autres qui sont différents de lui.

Souvent accompagnés de la lecture de romans, les émotions et les sentiments varient, entre la satisfaction et le plaisir, chez un lecteur immergé dans les horizons de l'écrivain, là, Il nous laisse une grande admiration pour nos sens, et nous a suscité la passion de l'attraction. J'ai donc décidé de consacrer le dernier chapitre de la thèse (**Chapitre III**). Pour l'esthétique du dialogue linguistique dans les romans étudiés, à commencer par la définition de l'esthétique.

C'est dans cet esprit que j'ai encadré le troisième chapitre dans lequel j'ai abordé l'esthétique du dialogue linguistique dans des œuvres sélectionnées, à travers l'esthétique du titre du roman. Un écrivain ou un créateur doit attacher une grande importance à son travail en

commençant par le premier seuil, le titre, en choisissant le titre approprié fait partie des signes de l'ingéniosité de l'auteur.

En ce qui concerne l'esthétique du contenu est apparue dans:

Premièrement, l'esthétique du passé et du présent dans les romans étudiés, parce que la littérature est liée à la vie et à la société, et elle est le porteur honnête du conflit du réel et du présent humain, qui est apparue dans les récits d'Habib Sayeh, qui entame dans l'ensemble de ses romans les questions relatives à l'identité et à la réalité algériennes.

Deuxièmement: la diversité esthétique qui a émergé dans l'emploi de la langue traditionnelle est l'emploi qui tire parti du patrimoine et qui est considérée comme un moyen d'approfondir l'identité culturelle et la civilisation, Ainsi l'utilisation de différents dialectes afin de montrer les différentes langues de la société.

الفهرس

7.....	مقدمة
--------	-------

الفصل الأول

قضايا أسلوبية الرواية

14.....	1. ميخائيل باختين والتوجه الأسلوبي التقليدي
21.....	2. باختين والرواية الجديدة:
24.....	أ. الرواية المناجاة (المونولوجية):
26.....	ب- الرواية الديالوجية (الحوارية):
	المفاهيم النظرية المؤسسة للحوارية الباختينية
32.....	1. حوارية اللغة في النص الروائي:
37.....	2. التعدد اللغوي:
Error! Bookmark not defined.....	3. التعدد الصوتي:
42.....	4. الكلمة في الرواية:
44.....	5. الأيدولوجيا:
47.....	6. الفكرة:
.....	7. النص والسياق:

الفصل الثاني

مظاهر اشتغال حوارية اللغة في روايات الحبيب السايح

53.....	1. إبداعية التنوع الكلامي والأسلوبي في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة).
57.....	1.1. التهجين _ l'hybridation
63.....	2.1. الأسلبة _ la stylisation
64.....	أ. جدول توضيحي للفرق بين التهجين والأسلبة:
67.....	ب. جدول توضيحي للمقاطع القرآنية المؤسلفة وما يقابلها من النص الأصلي
72.....	3.1. الباروديا _ la parodie

2. حوارية الأجناس المتخللة les genres intercalaires في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة) 76
- 1.2. لغة فن المقامة: 79
- 2.2. لغة الخطاب الديني 86
- 3.2. أجناس متخللة أخرى (الوصايا ، الخطب، الأمثال والحكم)..... 91
- أ. جدول توضيحي لأجناس أخرى متخللة (وصايا، خطب، أمثال، حكم، أقوال مأثورة)..... 91
3. الحوار: 94

الفصل الثالث

التعدد الصوتي في روايات الحبيب السايح

1. الراوي في العمل الروائي 105
2. صوت الرجل في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة)..... 115
- 1.2. صوت المثقف: 115
- 2.2. صوت رجل الدين: 120
- 3.2. صوت المناضل الوطني: 126
- 4.2. صوت رجل الأمن: 131
- 5.2. صوت اليومي: 136
3. صوت المرأة في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة) 142
- 1.3. صوت المرأة المثقفة: 144
- 2.3. صوت المرأة المفجوعة: 147

الفصل الرابع

جمالية الحوارية في روايات الحبيب السايح

1. ميخائيل باختين والأسلوبية الجديدة..... 153
2. في مفهوم علم الجمال. 159
- 1.2. جمالية الحوارية على مستوى العناوين في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة) 161
- 2.2. جمالية الحوارية على مستوى المضامين في روايات (مذنبون، من قتل أسعد المروري، زهوة).

169	1.2.2. جمالية الماضي والحاضر.....
177	3.2. جمالية التنويع الأسلوبى فى روايات (مذنبون، من قتل اسعد المرورى، زهوة) ...
180	1.3.2. جمالية اللغة التراثية.....
187	2.3.2. جمالية توظيف العامى والفصحى.....
196	خاتمة.....
200	المصادر والمراجع.....
212	ملخص الأطروحة باللغة الفرنسية.....
219	الفهرس.....